ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO-LITERACKI

SAMUEL SANDLER
JERZY ZIOMEK
ZDZISŁAW HIEROWSKI

*

JÓZEF MAYER
HENRYK BARYCZ
ROMAN HOROSZKIEWICZ

*

JERZY ZAGÓRSKI
TADEUSZ MAKOWIECKI

*

BOILEAU
G. E. LESSING
I. A. KRYŁOW

*

DOŻYNKI POLONISTYCZNE

*

TEATR
NOWE KSIĄŻKI

ROK 6 — WROCŁAW 1952 — Nr 3

ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO-LITERACKI

ROK 6 – WROCŁAW 1952 – Nr 3

Rękopis otrzymano 6 X 1952 Nakład 2000 egz.
Druk ark. $14^{3}/_{4}$ ukończono w grudniu 1952 Papier dzieł. żeb. kl. V, 70×100, 70 g.

ZAKŁADY KARTOGRAFICZNE, WROCŁAW, KOŚCIUSZKI 29 — 1365/52 (F 3-11185)

SAMUEL SANDLER

„POTOP"[1]

O drodze ideowo-twórczej Sienkiewicza ku „Trylogii"

W jednym z najwcześniejszych utworów beletrystycznych Henryka Sienkiewicza — opowiadaniu ,,Dwie drogi" (*Humoreski z teki Worszyłły*, 1872) — znajdujemy taki epizod: utracjusz szlachecki wyjeżdża do majątku odziedziczonego po przodkach, aby sprzedać go kolonistom niemieckim. W towarzystwie godnych siebie kompanów ów pan dziedzic Złotopola przechadza się po swojej pięknej posiadłości. Podczas przechadzki towarzystwo napotyka wysoki nasyp ziemny porośnięty wrzosem i chwastem. Wystarczy poruszyć ziemię, a natrafi się na czaszki i kości ludzkie.

Nasyp ziemny pochodzi, jak się dowiadujemy z ust właściciela Złotopola, z czasów wojen szwedzkich. Jest to dawny okop, w którym przodek pana Złotopolskiego bronił się przeciwko szwedzkim najeźdźcom. Potomkowie mijają obojętnie i z nieukrywanym niesmakiem to miejsce użyźnione krwią przelaną przez przodków w obronie ojczyzny. Nic ich nie wiąże z piękną kartą walk z obcym najeźdźcą. Historyczny nasyp rychło pokryją kwitnące ogórki, zasadzone przez nowych właścicieli Złotopola — kolonistów niemieckich. Tą sarkastyczną uwagą zamyka Sienkiewicz opowiadanie, dodając: „...a jeno kości sodalisów póty nie znalazły spoczynku, póki chłopstwo nie ulitowało się nad nimi i owych świętych szczątków żołnierskich nie pochowało w poświęcanych grobach".

Przeszło dziesięć lat upłynąć miało, nim autor *Potopu* zaczął ożywiać na kartach swojej wspaniałej powieści owe „szczątki żołnierskie". Utwór, w którym po raz pierwszy stwierdził ich istnienie, należy w jego dorobku do najbliższych ideowo tendencjom, głoszonym przez ówczesnych ideologów mieszczaństwa polskiego, polskiej burżuazji, która osiągnęła w tym okresie dominujące stanowisko społeczno-ekonomiczne w części Polski znajdującej się pod rządami carskimi.

---

[1] Praca niniejsza stanowi wstęp do nowego szkolnego wydania *Potopu*, które przygotowuje PIW. Charakter pracy tłumaczy brak w niej szczegółowych odsyłaczy do cytowanych tekstów.

W *Humoreskach z teki Worszyłły* bowiem Sienkiewicz z całkowitym bezkrytycyzmem wielbi nowe stosunki społeczne zrodzone przez kapitalizm, przez panowanie burżuazji, łudząc się, podobnie jak inni ideolodzy burżuazji polskiej, że stwarzają one możliwości harmonijnego rozwoju społecznego, powszechnego dobrobytu, całkowitej solidarności narodowej wszystkich klas i warstw społeczeństwa polskiego. Podobnie jak jego ówcześni towarzysze walki ideologicznej, współpracownicy Przeglądu Tygodniowego, który wydał *Humoreski*, główną przeszkodę uniemożliwiającą zrealizowanie tego złudnego ideału widzi Sienkiewicz w niedojrzałości społeczeństwa, zwłaszcza szlachty, konserwatywnej, nie pojmującej nowego stanu rzeczy, żyjącej w zacofaniu i niezdolnej przystosować się do nowych warunków bytu społecznego. Ta właśnie nuta krytycyzmu, zjadliwego oskarżenia wobec klasy społecznej odchodzącej w przeszłość była dotychczas najsilniej podkreślana przez krytyków utworu. Postępowa krytyka w tym też najczęściej upatrywała najistotniejszy walor *Humoresek*, które, nawiasem mówiąc, stanowią jedną z najsłabszych pozycji we wczesnej twórczości Sienkiewicza. Dla właściwej oceny twórczości Sienkiewicza aż po *Trylogię* podkreślić należy, że postawa ideowa zamanifestowana w *Humoreskach* — mówimy tu przede wszystkim o fałszywej, optymistycznej wierze w dobroczynne działanie porządku burżuazyjnego — uległa niebawem bardzo istotnej zmianie: została przez pisarza zdyskredytowana w konfrontacji z prawdziwymi faktami zaczerpniętymi z życia społeczeństwa w ustroju kapitalistycznym. Gdy Sienkiewicz w swojej skomplikowanej ewolucji ideowej, po blisko dwudziestu latach od chwili napisania *Humoresek*, znowu zajął (w bardziej dojrzałych warunkach społeczno-politycznych) stanowisko bałwochwalcze wobec form życia i działania „bohaterów" ustroju społecznego opartego na panowaniu burżuazji i obszarników, przystosowujących się i czerpiących pełną garścią z możliwości, jakie dla nich stwarza ustrój kapitalistyczny — dał tym samym świadectwo jaskrawego odejścia na najbardziej reakcyjne pozycje ideowe. Wyrazem tego są powieści współczesne, przede wszystkim *Rodzina Połanieckich*. Przeciwnie, w okresie po napisaniu *Humoresek*, zwłaszcza w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w początkach lat osiemdziesiątych, Sienkiewicz coraz wnikliwiej dostrzegał sprzeczności społeczne charakterystyczne dla swej epoki i dawał ich artystyczne odzwierciedlenie w swych nowelach, opowiadaniach oraz w obfitej i różnorodnej publicystyce. Utwory te stanowią świadectwo przełamywania przez pisarza ograniczeń w widzeniu rzeczywistości, ograniczeń mających źródło w jego ideowym związku z mieszczaństwem, które tocząc jeszcze w tym okresie walkę z feudalnymi przeżytkami jaskrawo ujawniało granice swej postę-

powości. Po powstaniu styczniowym i reformie uwłaszczeniowej 1864 roku ideologowie burżuazji, zwłaszcza ich radykalniejszy odłam, walczący bardziej bojowo o przewagę swej klasy w życiu społecznym, tzw. obóz młodych, skupiony koło roku 1870 wokół Przeglądu Tygodniowego, walczył o wyrugowanie z życia społecznego szlacheckiego obskurantyzmu, przesądów stanowych, ciemnoty umysłowej. Walczono o postęp wiedzy, broniono materialistycznego przyrodoznawstwa, materialistycznej filozofii mieszczańskiej, która musiała zdobywać sobie prawo istnienia w walce z fideizmem, religianctwem.

Ideologowie ci, pisarze i publicyści, walczyli o równouprawnienie Żydów, o emancypację kobiet (oczywiście w zakresie możliwym w społeczeństwie kapitalistycznym), o zwycięstwo nowoczesnych, burżuazyjnych form życia społecznego w kraju, gdzie resztki kultury i obyczajowości feudalnej, zachowane przez szlachtę, arystokrację i mieszczaństwo, okazywały dużą jeszcze żywotność. Równocześnie ideologia tych — jak z powyższego wynika — względnie postępowych wówczas pisarzy i publicystów świadczyła jaskrawo o ciasnych granicach mieszczańskiego radykalizmu w Polsce po nieudanej rewolucji burżuazyjno-demokratycznej, która była przecież istotną treścią społeczną powstania styczniowego. W kampaniach publicystycznych i w utworach literackich odsłaniali oni swój oportunizm, bezwzględne wyrzeczenie się działania rewolucyjnego, brak zdecydowanej postawy walki z klasą ziemiańską, walki, którą zastępowali mniej lub więcej drastycznym programem edukacji klasy na miarę potrzeb porządku burżuazyjnego (Aleksander Świętochowski, Adam Wiślicki, wczesna twórczość Elizy Orzeszkowej i Sienkiewicza). Ideologów tych cechowała programowa rezygnacja z obrony najżywotniejszych interesów mas chłopskich (słynny cykl artykułów programowych *Praca u podstaw* pióra Świętochowskiego i Leopolda Mikulskiego, 1873). W swych wystąpieniach przejawiali nieuzasadnioną niczym w rzeczywistości wiarę w możliwość harmonijnego zjednoczenia całego narodu w warunkach, w których burżuazja nie była nawet zdolna podjąć walki z uciskiem narodowym carskiego zaborcy, tak złowrogo ciążącym na życiu polskich mas ludowych. Nie była zaś zdolna dlatego, że interesy materialne dyktowały jej niepodejmowanie sprawy wyzwolenia narodowego, sprawy niepodległości na przeciąg co najmniej kilku dziesięcioleci po powstaniu styczniowym.

Sienkiewicz w początkowym okresie swej twórczości podzielał poglądy ideowe „obozu młodych". Były jednak w jego postawie pewne składniki, które już wówczas świadczyły, a przynajmniej zapowiadały, że jego droga

ideowo-twórcza będzie inna niż droga większości publicystów i pisarzy „obozu młodych", uważanych za przedstawicieli „pozytywizmu polskiego".

Wykrycie tych składników, niezmiernie istotnych dla naszych rozważań nad *Trylogią*, umożliwi nam dopiero prześledzenie procesu odchodzenia Sienkiewicza z pozycji programowych „obozu pozytywistycznego", pełnego wiary w dobroczynne skutki utrwalania systemu kapitalistycznego, obozu walczącego o zwycięstwo tego systemu w świadomości społeczeństwa i w praktycznej działalności ludzi.

*

Rodowód Sienkiewicza każe go uważać za typowego przedstawiciela „emigrantów" z ziemiańskich dworów i dworków, którzy — wyrzuceni na bruk miejski wskutek zubożenia rodu czy represji politycznych — zasilają szeregi mieszczaństwa polskiego. Wzorem młodzieży rekrutującej się z tego środowiska Sienkiewicz trafił w roku 1866 do Szkoły Głównej w Warszawie, stanowiącej wówczas kuźnię intelektualną dla większości pisarzy i publicystów mieszczańskich. Tu kształcili się przecież najwybitniejsi przedstawiciele „obozu pozytywistycznego": Aleksander Świętochowski, Piotr Chmielowski, Bolesław Prus, Julian Ochorowicz, Adolf Dygasiński, Walery Przyborowski i inni.

Istniejący w Szkole Głównej ferment ideowy wyłaniał najwybitniejszych przedstawicieli ideologii burżuazyjnej Królestwa Kongresowego — „obozu młodych". Tu istniało główne ognisko ideowe burżuazyjnych postępowców. Tu, a także w kręgu współpracowników P r z e g l ą d u T y g o d n i o w e g o, kształtowały się też poglądy młodego Sienkiewicza.

Drugim istotnym kręgiem formowania się świadomości Sienkiewicza było środowisko rodzinne pisarza, które mimo zerwania na warszawskim bruku z ziemiańskimi warunkami bytu zachowało silnie zakorzenione tradycje szlacheckie. Wśród tych tradycji istotne miejsce zajmowały wspomnienia walk narodowo-wyzwoleńczych, niepodległościowych, powstańczych, wyjałowione jednak z pierwiastków rewolucyjnych.

Tradycje te, przejmowane przez Sienkiewicza, nosiły raczej piętno szlacheckiego konserwatyzmu, które w jego twórczości objawiało się z r ó ż n ą s i ł ą. Te elementy były żywotne w całej twórczości pisarza od najwcześniejszych jego utworów począwszy.

W pierwszej swej powieści, *Na marne*, wydanej w roku 1872, a pisanej jeszcze w czasie studiów w Szkole Głównej, Sienkiewicz zmuszony był ze względów cenzuralnych usunąć fragment przedstawiający scenę radosnego przyjęcia przez starego patriotę-żołnierza wieści o wybuchu wojny turecko-rosyjskiej, wskrzeszającej znowu nadzieje odzyskania niepodległości Polski, które wojak ów podzielał, podobnie jak wielu in-

nych ówczesnych patriotów. Ten fragment pierwszej powieści, zachowany tylko we wspomnieniach przyjaciela młodego Sienkiewicza, ma swoją bardzo symboliczną wymowę, charakteryzującą późniejszego twórcę *Trylogii*, pisarza, który już wówczas najżywiej ze wszystkich pisarzy okresu reaguje na krzywdy i ucisk narodowy. W twórczości owego okresu najżywiej przebija u Sienkiewicza uczucie umiłowania ojczyzny, niekłamany patriotyzm.

Możemy to śledzić w większości wczesnych utworów Sienkiewicza. We wspomnianej już humoresce *Dwie drogi* pisarz przedstawia w duchu ideologii obozu burżuazyjnego kontrast utracjuszostwa arystokratycznego i praktycznej, cennej według niego społecznie działalności kapitalistycznego przedsiębiorcy fabrykanta. Ujęcie konfliktu jest niewątpliwie płytkie i płaskie. Wrażenie to potęguje jeszcze sielankowy obraz stosunków fabrycznych pokazanych w duchu jedności i solidarności narodowej, będącej rzekomo rezultatem usunięcia pracowników-obcokrajowców, Niemców. Mamy tu obraz idealnej jedności robotników i ich wyzyskiwaczy, jedności stworzonej przez fantazję pisarza ulegającego solidarystycznym złudzeniom i jaskrawemu nacjonalizmowi. W tym fałszywym ideowo i chybionym artystycznie utworze odnaleźć możemy równocześnie wspomniany na wstępie opis grzebania przez chłopów szczątków żołnierskich. W opisie tym chłopi, przeciwstawieni arystokratycznym paniczom, urastają do symbolu spadkobierców wielkich tradycji walk narodowych.

Z pełną siłą wypowiada się patriotyzm Sienkiewicza w wielu utworach poprzedzających *Trylogię*. Mocno przepojona jest nim publicystyka. Jednym z najwymowniejszych świadectw tego patriotyzmu jest piękne opowiadanie *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, które wyraża reakcję Sienkiewicza na pogłębiający się nacisk rusyfikacyjny w szkolnictwie Królestwa. Ze względów cenzuralnych musiał wprawdzie pisarz przenieść akcję opowiadania do zaboru pruskiego, ale to nie wypacza wymowy ideowej utworu, bo i tam dążenie zaborcy do wynarodowienia młodzieży polskiej nie było bynajmniej mniejsze, co Sienkiewicz ujawnił z wielką siłą artystyczną w *Bartku zwycięzcy*.

Patriotyzm Sienkiewicza znalazł dobitny wyraz w wymienionych wyżej dwóch utworach, a także we *Wspomnieniach z Maripozy*, w *Za chlebem* i w jednym z najpiękniejszych opowiadań w literaturze polskiej, *Latarniku*. Z niezrównaną siłą artystyczną ukazał też pisarz w noweli *Sachem*, wydrukowanej w r. 1883, a więc bezpośrednio przed ukazaniem się pierwszych odcinków *Ogniem i mieczem*, tragiczne dzieje tępionego przez białych kolonistów szczepu indiańskiego oraz losy jego ostatniego potomka. Jest to utwór, w którym z przejmującą wymową wyrażone są

uczucia i ból „syna podbitego narodu", głęboko odczuwającego ucisk i niewolę ujarzmionych przemocą ludów. Pamiętajmy: czas powstania tego opowiadania sąsiaduje bezpośrednio z narodzinami pierwszej części *Trylogii — Ogniem i mieczem*, w której pisarz z taką wrogością kreślił obraz walk wyzwoleńczych ludu ukraińskiego. To zestawienie wskazuje na głęboką rysę odbijającą sprzeczności, jakie charakteryzują wizerunek ideowy Sienkiewicza z tego czasu. Później zajmiemy się nimi bardziej szczegółowo.

Do zespołu wspomnianych tu już utworów artystycznych zaliczyć należy także pierwszą próbę zajęcia się Sienkiewicza tematyką historyczną, mianowicie opowiadanie *Niewola tatarska. Urywek z kroniki szlacheckiej Aleksego Zdanoborskiego*, ogłoszone w roku 1880. Utwór ten w przejrzysty sposób ukazuje sens zainteresowań Sienkiewicza problematyką historyczną. Sugestie ówczesnej reakcyjnej krytyki literackiej (Stanisław Tarnowski), usiłujące dopatrywać się w *Niewoli tatarskiej* nieomal zwrotu w ideologii Sienkiewicza, przejścia pisarza na pozycje polityczne obozu konserwatystów ziemiańsko-arystokratycznych, są, trzeba stwierdzić, pozbawione jakichkolwiek podstaw. Obóz ten, zdradzający w imię interesów klasowych sprawę narodową, wyrzekający się wszelkiej myśli o wyzwoleniu narodowym, nie chciał lub nie był zdolny dostrzec w tym pięknym utworze, stylizowanym na pamiętnik siedemnastowiecznego szlachcica, oskarżenia własnej postawy ideowej. A obiektywna wymowa utworu jest przecież zupełnie jasna: Sienkiewicz wyposażył fikcyjnego pamiętnikarza w głębokie uczucia patriotyczne, zgodne — jak przystało na pisarza realistycznego — ze swoistym kolorytem epoki. „Człowiek — pisze Zdanoborski piórem Sienkiewicza — przechodzi jako podróżny po świecie, więc o siebie nie powinien dbać, jedno o Rzeczpospolitą, która jest i ma być nieustającą. Amen!"

Tymczasem wszystkie obozy ideowe klas panujących społeczeństwa polskiego w okresie powstania *Niewoli tatarskiej* dalekie były od takiego pojmowania sprawy samodzielnego bytu narodu polskiego. I dlatego jak oskarżenie pod ich adresem brzmi komentarz pisarza — rzekomego wydawcy *Urywka* — który stwierdza, że autor jego umarł bezpotomnie i był ze swego rodu ostatni.

Przeniesienie tematyki niezależnego bytu narodowego w odległe czasy siedemnastowieczne, ukazywanie ideału niepodległości narodowej, „nieustającej Rzeczypospolitej", w takim uwikłaniu tematycznym odsłania w istotny sposób problem ideowej genezy powieści historycznych Sienkiewicza, przede wszystkim *Trylogii*. Będzie o tym szczegółowiej mowa w następnym rozdziale. Obecnie czas zająć się problemem odchodzenia autora *Szkiców węglem* z początkowych pozycji ideologicznych, które podzielał

wraz z innymi pisarzami i publicystami burżuazyjnymi, zaliczanymi do tzw. obozu młodych.

Postawę najbardziej radykalnych przedstawicieli tego obozu podzielał Sienkiewicz niedługo, bo tylko od 1870 do 1872 roku. Zerwanie współpracy z Przeglądem Tygodniowym nastąpiło w okresie toczących się jeszcze z dużym nasileniem kampanii publicystycznych młodych postępowców burżuazyjnych przeciwko obozowi konserwatywno-szlacheckiemu. Sienkiewicz przystępuje teraz do współpracy z czasopismem Niwa, grupującym bardziej umiarkowanych przedstawicieli „obozu młodych". Równocześnie współpracuje z dziennikiem warszawskim Gazeta Polska, drukując m. in. felietony podpisywane pseudonimem literackim — Litwos. Tu wyrastał Sienkiewicz na coraz bardziej cenionego pisarza. Gdy w roku 1876 Litwos wyjeżdża do Ameryki, w Gazecie Polskiej ukazuje się felieton jego następcy, akcentujący stratę, jaką poniósł w związku z tym wyjazdem czytelnik pisma. W dowcipny sposób stwierdza przy tym autor artykułu, że miarą tej straty jest porównanie starych felietonów Litwosa z nowymi — jego kontynuatora.

Krótko przed wyjazdem ogłosił jeszcze Sienkiewicz dwa utwory: *Stary sługa* i *Hania*, gdzie w ciepłych barwach, z sentymentem kreśli obraz patriarchalnych stosunków dworku szlacheckiego przed uwłaszczeniem. Utwory te są niewątpliwie świadectwem znużenia pisarza nową rzeczywistością, którą coraz mniejszym uwielbieniem darzy autor tak niedawnej stosunkowo sielanki kapitalistycznej — *Dwóch dróg*. Z drugiej strony sentyment dla dworku szlacheckiego znaczył już dystans, jaki dzieli w tym okresie pisarza od nieprzejednanych pogromców szlachetczyzny z „obozu młodych".

Pobyt Sienkiewicza za granicą odegrał ogromnie ważną rolę w jego rozwoju ideowo-twórczym. Świadczą o tym słynne *Listy z podróży do Ameryki* i obfita twórczość nowelistyczna. Obserwacja bardziej zaawansowanych w rozwoju społeczeństw Anglii, Stanów Zjednoczonych, Francji przynosi z jednej strony uznanie dla postępów cywilizacyjnych społeczeństwa burżuazyjnego, dla mieszczańskiej demokracji i jej swobód obywatelskich, z drugiej strony, co jest chyba ważniejsze, pogłębienie krytycyzmu pisarza wobec ograniczoności postępu burżuazyjnego. Ten element wdzierać się będzie teraz z wielką siłą w twórczość artystyczną Sienkiewicza o tematyce polskiej.

Z uznaniem pisze Sienkiewicz o zdobyczach cywilizacyjnych i postępach demokratyzacji w warunkach nie skrępowanego rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego, ale równocześnie z całą jaskrawością ukazuje, że na drugim biegunie panoszy się tam nędza mas, trwa proces niszczenia

ludów indiańskich, tępionych na swej własnej ziemi ojczystej przez pionierów rozboju kapitalistycznego. „Wolny obywatel Zjednoczonych Królestw“ (Wielkiej Brytanii) posiada prawo głosowania i inne przywileje prawne, jego ojczyzna obfituje w niezmierzone bogactwa, jest władczynią kontynentów i mórz, lecz równocześnie ten wolny obywatel-nędzarz „ma lat szesnaście, dziury na łokciach, czoło idioty, spróchniałe zęby i wystrzępione majtki“. Ma wystrzępiony surdut, ale nie ma koszuli, drży z zimna i przymiera głodem. Tego rodzaju doświadczenie wywozi Sienkiewicz z Anglii. Bezwzględna pogoń za zyskiem rodzi brutalną przemoc wobec Indian, których tępienie uważane jest za „zasługę wobec ludzkości“ — oto obserwacja z lądu amerykańskiego.

We Francji dostrzega Sienkiewicz zwyrodnienie klas panujących i zdobywa się na stwierdzenie, że przyszłość demokracji zależy od tych klas, które „do życia politycznego nie były jeszcze powołane“, wiąże nadzieje dalszego rozwoju demokracji z bliżej nie określonym działaniem mas ludowych. Ukazuje też niedolę polskiego emigranta zmuszonego wyruszyć w świat „za chlebem“.

Krótko mówiąc, pisarz z wielką przenikliwością dostrzegł antagonistyczny charakter rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego. W relacji z otwarcia w roku 1878 wspaniałej wystawy światowej w Paryżu dzielił się z czytelnikiem polskim taką refleksją: „...mimo tych świetnych pozorów postęp socjalny tak daleko został za technicznym... tak mało naprawdę jest szczęścia, a tak wiele nędzy w życiu ludzkości“.

Okres pobytu za granicą, przetrawienie doświadczeń, jakie przyniósł bujny rozwój kapitalizmu w Polsce, dały w rezultacie świetne Sienkiewiczowskie utwory realizmu krytycznego ze *Szkicami węglem* i *Bartkiem zwycięzcą* na czele. Rzeczą charakterystyczną jest, że w najlepszych utworach literackich tego okresu Sienkiewicz najchętniej sięgał do tematyki wsi polskiej, bliższej jego ówczesnemu doświadczeniu niż problematyka społeczna miasta, w którym dojrzewał, długo przez pisarza nie dostrzegany, centralny konflikt epoki kapitalistycznej: konflikt między burżuazją a proletariatem.

Stwierdźmy jeszcze zatem na zakończenie tych wywodów, że czynnikiem oddalającym coraz bardziej Sienkiewicza od pozycji ideowych „obozu młodych“ był jego zaostrzony krytycyzm wobec nowokształtującej się rzeczywistości kapitalistycznej w Królestwie Polskim, dla której obóz ten zachował bałwochwalcze uwielbienie. Sienkiewicz rozczarowuje się do niej dość szybko. I nie można tłumaczyć tego jedynie szlacheckimi obciążeniami świadomości pisarza, bo one rodziły często tylko „umiarkowanych“ ideologów, akceptujących przemiany społeczne w kierunku ka-

pitalizmu, lecz usiłujących równocześnie zachować przodującą pozycję ziemiaństwa przejmującego burżuazyjne formy gospodarowania i działania. Na rozbrat Sienkiewicza z ideologią mieszczańskich postępowców złożyło się, jak podkreślaliśmy, i poczucie rozczarowania wobec dróg rozwoju kapitalizmu, i głębokie odczucie niedoli uciskanego narodu, któremu ideologia ta nie przynosiła żadnych perspektyw na przyszłość. Dość szybko stało się rzeczą widoczną, że programy „pracy u podstaw", „pracy organicznej", podejmowane w imię spotęgowania sił materialnych i umysłowych społeczeństwa polskiego, stały się tylko osłoną dla mieszczańskiego groszoróbstwa i filisterskiego, sytego samouspokojenia. Stały się ich osłoną przede wszystkim w warunkach pogłębiającego się ze strony rządów carskich ucisku narodowego. Programy te w latach sąsiadujących z okresem powstania *Niewoli tatarskiej* i *Trylogii* służyły już coraz wyłączniej materialnym interesom burżuazji i zjednoczonej z nią warstwy bogatego ziemiaństwa i arystokracji. Burżuazja polska tamtego okresu — jak pisze trafnie historyk kapitalizmu w Polsce Ludwik Grosfeld — w szybkim tempie zdobywała dla wyrobów swego przemysłu rynki wschodnie, wyznawała ideologię pracy organicznej, pragnęła za wszelką cenę pokojowego współżycia z rządami carskimi, usposobiona była zdecydowanie wrogo do wszelkich ruchów wolnościowych. Był to zatem okres, w którym dominowały nasilone tendencje ugody z caratem. Ale równocześnie był to okres coraz bardziej wzmagającego się ucisku narodowego ze strony caratu. Pozbawiano szkoły charakteru narodowego: zaborca starał się uczynić z nich narzędzie wynaradawiania młodzieży polskiej. Polaków rugowano z istniejących urzędów i sądownictwa. Burżuazja rosyjska coraz natarczywiej i nie bezskutecznie nalega na rząd carski, aby skrępował rozwój gospodarczy Królestwa Kongresowego. W roku rozpoczęcia druku *Ogniem i mieczem* rządy w Królestwie obejmuje osławiony ciemiężyciel i rusyfikator generał-gubernator Hurko. W parę lat później w łonie burżuazji polskiej pojawiać się zaczną różne tendencje niepodległościowe, wszystkie jednak napiętnowane cechą nacjonalizmu. Żadna z tych tendencji nie była wyrazem potrzeb szerokich mas ludowych, lecz wszystkie wyrażały interesy określonych grup i warstw burżuazji oraz obszarnictwa. Wywierały one jednakże pewien wpływ na masy drobnomieszczańskie i chłopskie, dotkliwie odczuwające ucisk narodowy i przemoc samodzierżawia carskiego. Rewolucyjny ruch robotniczy („Proletariat", a później SDKPiL) — jedyny zdolny do obrony sprawy bytu narodowego — wskutek ciążących na nim błędów nie umiał wytyczyć w swych programach ideowych właściwych perspektyw walk narodowo-wyzwoleńczych narodu polskiego, nie umiał podjąć hasła „Niech żyje Polska!" sformułowanego w sposób no-

wy, proletariacki przez Marksa i Engelsa w sławnym liście skierowanym w roku 1880 do uczestników międzynarodowego wiecu urządzonego w Genewie przez polskich socjalistów z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania listopadowego.

Polskie masy ludowe głęboko odczuwały ucisk zaborcy wdzierający się wszystkimi porami w ich życie. W początkach dziewiątego dziesięciolecia ubiegłego wieku, w latach gdy rodził się sławny cykl powieściowy Sienkiewicza, te żywiołowe uczucia i nastroje szerokich mas społeczeństwa polskiego objawiały się ze szczególną siłą, przenikając w różny sposób do twórczości największych pisarzy okresu. Ale trzeba i tu stwierdzić, że właśnie Sienkiewicz najżywiej ze wszystkich pisarzy w tym czasie reaguje na krzywdy i ucisk narodowy. Dowodzą tego zarówno wspomniane już utwory, jak intencje ideowe *Trylogii*. Ich charakter chciałoby się ukazać na przykładzie kilku ówczesnych wypowiedzi Sienkiewicza, uzasadniających i broniących intencji jego powieści historycznych. W drukowanym w roku 1889 odczycie *O powieści historycznej*, napisanym w najbliższym sąsiedztwie czasowym z *Trylogią* (1883—1888), Sienkiewicz zdecydowanie przeciwstawia się opinii, że powieść historyczna odwraca umysły czytelników od nowoczesnych ideałów, że jest rzekomo narkotykiem i „przepełnia społeczeństwo niezdolnymi do życia marzycielami". Sienkiewicz obala ten zarzut słusznym twierdzeniem, iż „byłoby prostym doktrynerstwem stwierdzić, że dany rodzaj literatury jednako działa na wszystkie społeczeństwa, bez względu na ich rozwój, warunki społeczne, polityczne, charakter itd. Jasną jest rzeczą, że mogą tu zachodzić różnice olbrzymie". Tyle można było powiedzieć w warunkach ograniczeń cenzuralnych stosowanych przez zaborcę. W rozmowie z popularnym duńskim krytykiem literackim Jerzym Brandesem, przeprowadzonej jeszcze w czasie pisania *Trylogii*, Sienkiewicz, według zachowanej relacji, miał powiedzieć:

> Czyż nie lepiej i zdrowiej, zamiast malować dzisiejszy stan umysłów i ludzi, dzisiejszą ich nędzę, sprzeczność z samym sobą, bezsilność i szamotanie się, pokazać swemu społeczeństwu, iż były chwile jeszcze gorsze, straszniejsze i bardziej rozpaczliwe i że mimo to ratunek i odrodzenie przyszło. Tamto może do reszty zniechęcić i zrozpaczyć, to sił dodaje, nadzieję wlewa, ochotę do życia zagrzewa (podkr. S. S.).

Z całą oczywistością wykłada tu Sienkiewicz swój zamiar ideowy, który leży u źródeł *Trylogii* i o którym pisał w powieści zamykającej cykl, w *Panu Wołodyjowskim*: „Na tym kończy się ten szereg książek pisany w ciągu lat i w niemałym trudzie — dla pokrzepienia serc".

Powyższe wywody świadczą, że podjęcie tematyki historycznej przez Sienkiewicza nie było, wbrew sugestiom jego ówczesnych krytyków, próbą ucieczki pisarza od współczesnej problematyki społecznej, przeciwnie, było swoistą próbą jej ujęcia artystycznego. Tendencja „pokrzepienia serc" mimo całą ograniczoność klasową pisarza, którą postaramy się zanalizować szerzej, wyrastała z atmosfery wzmagającego się ucisku narodowego i potęgującego się oporu szerokich mas narodu polskiego przeciwko rządom zaborczym. Mamy równocześnie i w publicystyce Sienkiewicza wiele świadectw mówiących o tym, jak bardzo był on wrogi obozom klas panujących we wszystkich trzech zaborach, jak obca mu była polityka ugody i lojalizmu uprawiana przez nie wobec obcych rządów. Ostro krytykował ugodowców w Królestwie Kongresowym, rządzących w Galicji konserwatystów-stańczyków, wyrzekających się w imię swych stanowych przywilejów wszelkich nadziei i dążeń niepodległościowych. W *Bartku zwycięzcy* w migawkowym skrócie przedstawił ziemiańskich polityków polskich w zaborze pruskim przechodzących z zupełną obojętnością wobec niedoli i narodowego ucisku chłopa polskiego.

Z tego względu wolno utrzymywać, że intencje ideowe twórcy *Trylogii* ściśle wiązały się z atmosferą i nastrojami ogarniającymi najszersze masy ludowe, obce były natomiast ówczesnym obozom politycznym klas panujących, które przez wiele lat wyzyskiwały dzieło Sienkiewicza jako narzędzie walki ideowej. Wykorzystanie to zaś stało się możliwe m. in. wskutek tego, że dzieło to, a przede wszystkim jego pierwsza część ze szczególną wyrazistością ujawniała ograniczoność klasową pisarza, której nie zdołał on w swej twórczości przełamać. Ale jest to już przedmiot rozważań następnego rozdziału.

„Trylogia" a „Potop"

Na poprzednich stronicach doszliśmy do wniosku, że intencją ideową Sienkiewicza jako twórcy *Trylogii* było odzwierciedlenie w artystycznym dziele o tematyce historycznej (przypomnijmy sobie jego słowa wypowiedziane w rozmowie z Brandesem), a więc w wielkiej przenośni: nastrojów i sugestii płynących z atmosfery wzmagającego się ucisku narodowego i wzrastającego przeciwko niemu oporu szerokich mas. Wyrzeczenie się przez klasy panujące obrony interesów narodowych w imię korzystnych możliwości przemysłowo-handlowych, dla milionów z dostaw do Turkiestanu — jak Sienkiewicz ironizował gdzie indziej — wzrastanie tendencji antyugodowych i antyzaborczych, przybierających formę bardzo rozmaitą — oto, jaki był krąg aktualnych doświadczeń i podniet twórczych pisarza, które najpełniejszy wyraz znalazły w *Trylogii*. Ale Sienkiewicz,

głęboko odczuwający ten stan rzeczy, nie mógł i nie chciał w swym dziele wyjść poza ogólnikowe wskazania, które właśnie dzięki swej ogólnikowości posiadały walor „powszechnego" oddziaływania. Przypomnijmy sobie treść wszystkich trzech powieści historycznych: zwycięstwa zbrojne w walce z wojskami wyzwoleńczymi ludu ukraińskiego (*Ogniem i mieczem*), z najeźdźcą szwedzkim (*Potop*) i wreszcie z najazdem tureckim (*Pan Wołodyjowski*), a równocześnie argumenty Sienkiewicza mające przemawiać za tematyką historyczną, która pozwala „pokazać swemu społeczeństwu, iż były chwile jeszcze gorsze, straszniejsze i bardziej rozpaczliwe i że pomimo to ratunek i odrodzenie przyszło...".

Pomijając na razie trafność wyboru argumentów uzasadniających to twierdzenie, na pewno budzących zastrzeżenia, gdy z tego punktu widzenia odczytujemy *Ogniem i mieczem*, widzimy dosadnie, jak bardzo ogólnikowe były możliwości wskazania przez pisarza wyjścia z aktualnej, groźnej dla narodu sytuacji. Potwierdza to także publicystyka Sienkiewicza sąsiadująca w czasie z *Trylogią*, gdzie pisarz nie umiał wyjść poza ogólne, solidarystyczne pouczenie polskiego czytelnika, aby zachował — jak pisał — to, „co nasze", poza nawoływanie do utrzymania więzi narodowej, do niewyrzekania się nadziei, do niestaczania się na pozycje nihilizmu narodowego. Są to ogólniki, ale w atmosferze nieskrystalizowanych postaw antyzaborczych, w okresie, gdy jedynie proletariat polski był zdolny podnieść sztandar wyzwolenia narodowego, a nie umiał tego uczynić — Sienkiewicz, który zajmował zresztą wobec dążeń społecznych klasy robotniczej stanowisko nieprzejednanie wrogie, ani mógł, ani chciał zresztą dać więcej. W tych warunkach sięgnięcie przez autora *Potopu* do tematyki historycznej gwarantowało najskuteczniejsze rozwiązanie wziętych na siebie zadań ideowo-artystycznych. W konkretnej rzeczywistości Sienkiewicz nie miał bowiem żadnych danych do odegrania roli świadomego ideologa ruchu narodowo-wyzwoleńczego, „duchowego wodza narodu" — jak o nim pisała tendencyjnie reakcyjna krytyka literacka. Mógł tylko — i tego mamy prawo doszukiwać się w jego cyklu powieściowym — odzwierciedlić nastroje i uczucia patriotyczne, antyzaborcze, ogarniające w tym okresie coraz szersze masy społeczeństwa polskiego w Królestwie Polskim: chłopstwo, robotników, inteligencję.

Mógł i odzwierciedlił, lecz nie bez ograniczeń narzucanych przez nierozerwalną więź z klasami posiadającymi, których światopogląd i ideologia były i jego światopoglądem i ideologią. Bo przecież zachowując wobec nich krytycyzm (był w tym czasie ustosunkowany wobec nich zdecydowanie wrogo, przede wszystkim za wyrzekanie się obrony najżywotniejszych interesów narodowych) nie zrywał z nimi.

W każdym bądź razie jego dzieło mimo ograniczeń, o których będzie jeszcze mowa, posiadało dzięki swym wartościom ideowo-artystycznym zdolność szerokiego oddziaływania w kierunku wzmożenia żywiołowej walki w obronie żywotnych wartości narodowych. Ale zdolność tę posiadało dzieło w poszczególnych swych częściach w niejednakowej mierze. I niejednakowa też jest wartość tych części. Bo chociaż wiąże je wspólne założenie ideowe, chociaż we wszystkich trzech powieściach przejawił się niepospolity talent pisarski Sienkiewicza, z różną siłą występowały w nich klasowe ograniczenia pisarza, które wycisnęły jaskrawe piętno na całości dzieła.

Nim rozpatrzymy to zagadnienie bardziej szczegółowo, zastanowmy się najpierw nad związkami, które łączą wszystkie trzy powieści. A więc wspólne założenie ideowe, o którym była już mowa, występowanie szeregu centralnych postaci powieściowych w roli pierwszoplanowych bohaterów akcji (Zagłoba, Wołodyjowski, w bardziej ograniczonym zakresie — Skrzetuski) oraz postaci drugoplanowych (Rzędzian, Anusia Borzobohata, Charłamp i inni). Łączy je także — co nie jest zresztą wcale ich silną stroną — pewne podobieństwo głównej osi akcji, osobistych losów par centralnych: Skrzetuskiego i Heleny, Kmicica i Oleńki, Wołodyjowskiego i Basi. Ale w istocie wszystkie trzy powieści stanowią cykl powiązany stosunkowo bardzo luźno. „Szereg książek" — tak określił je trafnie sam Sienkiewicz. O luźnym ich powiązaniu świadczyć może fakt, że pisarz, wprowadzając znaną już z poprzednich powieści postać czy sytuację, nie rezygnuje z ich charakterystyki. Plastycznie świadczy o tym poniższy fragment z *Potopu*, gdzie Sienkiewicz zapoznaje nas z centralnymi postaciami pierwszej powieści cyklu, *Ogniem i mieczem* — Janem Skrzetuskim, Heleną i Zagłobą.

> Pani Skrzetuska mówiła panu Zagłobie: ojcze, a on jej: córuchno, choć wcale nie byli krewni. Jej rodzina mieszkała na Zadnieprzu, w dawnym państwie wiśniowieckim, a co do niego, Bóg jeden wiedział, skąd był rodem, gdyż sam rozmaicie o tym powiadał. Ale za czasów, gdy jeszcze była panną, Zagłoba znamienite jej oddał usługi i ze straszliwych niebezpieczeństw ratował, więc też oboje z mężem czcili go jak ojca i w całej okolicy niezmiernie był od wszystkich szanowany, tak dla obrotnego rozumu, jak i dla nadzwyczajnego męstwa, którego liczne w różnych wojnach, a mianowicie w kozackich, dał dowody.
>
> Imię jego głośne było w całej Rzeczypospolitej — sam król kochał się w jego opowiadaniach i dowcipie, a w ogóle więcej o nim mówiono niż nawet o panu Skrzetuskim, chociaż pan Skrzetuski przedarł się w swoim czasie z oblężonego Zbaraża przez wszystkie wojska kozackie[2].

---

[2] Cytaty z *Potopu* według wydania Państwowego Instytutu Wydawniczego, Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego.

To zbanalizowane nieco streszczenie dziejów głównych bohaterów *Ogniem i mieczem* na kartach następnej powieści cyklu przemawia, zdaje się, dość przekonywająco za słusznością twierdzenia o traktowaniu przez Sienkiewicza każdej z powieści wchodzących w skład *Trylogii* jako zamkniętej całości artystycznej. Nie ma natomiast żadnych podstaw, aby dopatrywać się w każdej z nich odmiennych intencji ideowych, chociaż ich wymowa ideowo-artystyczna jest — jak zobaczymy — zasadniczo bardzo różna.

Sienkiewicz w swych powieściach historycznych o siedemnastym wieku nie uprawiał maniery wtłaczania współczesnych pojęć w umysły siedemnastowieczne i przebierania współczesnych ludzi w kontusze i stroje z odległej epoki. Chciał dać prawdziwy obraz dziejów, przekonany, że wydarzenia, do których sięga, rzeczywiście potwierdzają jego sugestie, że mimo straszniejszych i groźniejszych sytuacji, w jakich znalazła się wówczas Polska, „ratunek i odrodzenie przyszło". Gdy przystępował do pracy nad *Trylogią*, pisał w jednym z prywatnych listów: „Staram się też koloryt epoki oddać wiernie i to, co może wyda się zbyt szorstkim, jest wiernym czasów odbiciem". Równocześnie donosi tam Sienkiewicz, że zapoznał się z ogromną ilością źródłowych materiałów, że prowadził niezwykle sumienne studia. Jak wykazały szczegółowe badania, zasób wiedzy historycznej, z którym Sienkiewicz przygotowywał się do pisania swych powieści, był istotnie ogromnie rozległy. Twórca *Trylogii* — z wykształcenia przecież historyk — przystępując do dzieła o epoce, którą darzył szczególnym zainteresowaniem, przyswoił sobie w pełni dostępną wówczas wiedzę o niej. Mimo to pierwsza powieść cyklu, *Ogniem i mieczem*, przynosi zasadniczo fałszywy obraz epoki wojen kozackich, wojen wyzwoleńczych ludu ukraińskiego. Bo Sienkiewicz — o czym zadecydowało ograniczenie klasowe pisarza — solidaryzował się nie z postępowym, wolnościowym porywem mas ukraińskich, lecz z ich ciemiężycielami — królewiętami kresowymi, z Rzecząpospolitą szlachecką, która w obronie magnackich latyfundiów usiłowała „ogniem i mieczem" ugasić sprawiedliwy bunt ciemiężonych mas. Przy takim przedstawieniu konfliktu historycznego Sienkiewicz zgodny był w poglądach historycznych z najbardziej konserwatywnymi reakcyjnymi ideologami szlacheckimi. Dostrzegali to już ówcześni, wcale przecież nie tak postępowi pisarze mieszczańscy. Najpełniej umiał to odsłonić Bolesław Prus, którego krytyka *Ogniem i mieczem* po dziś dzień zachowała swą trwałą wartość. Ale równocześnie Prus dostrzegł, że Sienkiewicz, mimo jaskrawych fałszów historycznych (charakterystyka ks. Jeremiego Wiśnio-

wieckiego, Chmielnickiego, wojsk kozackich, znaczenia i oblicza magnacko-szlacheckiej ekspansji na wschód) ulegał naporowi obiektywnej prawdy, która płynęła z zachowanych zabytków piśmienniczych i dokumentów.

> ...Za pomocą umiejętnie dobranych cytat — pisał Prus — można by dowodzić, że Sienkiewicz nie chował historycznego światła pod korzec, że dokładnie scharakteryzował wojnę kozacką i jej bohaterów. Jeżeli jednak porównamy to, co oświetlił, a co przyćmił... okaże się, że podał wizerunek dziejów, ale w głównych zarysach negatywny, wprost im przeciwny.

Stąd takie jaskrawe sprzeczności w dziele, jak prawdziwe ukazanie wojen kozackich jako wojen ludowych przeciwko szlacheckiej Rzeczypospolitej, uosabiającej przemoc i ucisk społeczno-narodowy, i jednocześnie solidaryzowanie się autora *Sachem* z tą przemocą. Wbrew woli pisarza obiektywna wymowa walk polsko-ukraińskich jest taka, że nie udział Tatarów, nie ambicje poszczególnych watażków i wodzów, lecz udział wielkich mas uciemiężonych decyduje o kierunku i ogromnym napięciu zmagań dziejowych. Sienkiewicz swoje sympatie dla wstecznych dążeń magnacko-szlacheckich usiłuje oprzeć na argumentach rzekomych zasług cywilizacyjnych polskich klas panujących na ziemiach wschodnich. I w tych argumentach zgadza się całkowicie z reakcyjnymi poglądami konserwatywno-szlacheckich historyków i ideologów.

Równocześnie Sienkiewicz zawarł w *Ogniem i mieczem* znaczny ładunek krytycyzmu wobec szlachty, coraz bardziej wyradzającej się, ciemnej, pełnej pychy, fanatyzmu religijnego. Słowem — nie wdajemy się tutaj w dokładną analizę fałszów historycznych *Ogniem i mieczem*, mających, jak się rzekło, źródło w pojmowaniu ukazywanych wydarzeń w duchu jaskrawo szlacheckiego nacjonalizmu i konserwatyzmu — dzieło to, pełne sprzeczności wewnętrznych, może być uważane za obiektywne zaprzeczenie słusznych intencji pisarza. Na ich fałszywej realizacji zaciążył reakcyjny pogląd pisarza, upatrującego w ekspedycjach karnych przeciwko ludowi ukraińskiemu dzieło obrony ojczyzny. I jeśli wszystkich tych fałszów i braków powieści czytelnik nie zauważał, ma to dwojakie źródło: w zawartym w powieści, pomimo jaskrawych nacjonalistycznych wypaczeń, ogromnym ładunku uczuć patriotycznych i w wielkim artyzmie. Charakterystyka tego artyzmu byłaby w wielu miejscach zbieżna z oceną kształtu artystycznego *Potopu*, dlatego też zajmiemy się nią w innym miejscu. Tu dla dopełnienia dodajmy jeszcze, że jaskrawe wypaczenia prawdy historycznej w *Ogniem i mieczem* uchodziły czasem uwagi nawet ludowego czytelnika także dzięki charakterystycznej metodzie pisarskiej zastosowanej tu przez Sienkiewicza. Zacieśnia on mianowicie w *Ogniem i mieczem* obraz epoki do

bardzo wąskich rozmiarów, co pozwala pewne jej ujemne objawy usunąć z pola widzenia czytelnika. Autor zacieśnia swój obraz historyczny prawie wyłącznie do wydarzeń kresowych, gdzie wprowadza nas od razu w przebieg wojny kozackiej, i czyni życie obozowo-militarne głównym tłem malowidła epoki. Oczywiście, nie sprzyja to ukazaniu pełnego realistycznego obrazu wydarzeń, ale równocześnie zwiększa skuteczność działania powieści w kierunku zamierzonych intencji ideowych pisarza. Bo mimo przeżywania się w owej epoce przestarzałych form prowadzenia wojen przez Rzeczpospolitą (pospolite ruszenie, brak dobrze zorganizowanej armii stałej) święci ona wtedy swoje ostatnie triumfy militarne.

Wszystko to jednak nie jest w stanie przesłonić zasadniczej prawdy, że Sienkiewicz dał nam w *Ogniem i mieczem* dzieło ideologicznie wsteczne, że jego ujęcie zdarzeń historycznych zawiera jaskrawe wypaczenia w duchu eksploatatorskiego nacjonalizmu, tak znamiennego dla ideologii konserwatywno-szlacheckiej. Bolesław Prus, jak mówiliśmy, umiał to dostrzec. Pisał jednakże w swojej obszernej recenzji o pierwszej powieści *Trylogii*:

> Gdy więc pomimo tak niekorzystnych warunków powieść Sienkiewicza dała publiczności mnóstwo zadowolenia i jest czytaną z zachwytem, co będzie, jeżeli autor w następnych utworach podejmie równie wielki temat, przedstawi go we właściwy mu sposób, a ustrzeże się tak ważnych, choć łatwych do uniknięcia błędów?

Przepowiednia wielkiego pisarza spełniła się w następnym dziele, w *Potopie*, który jest obok *Krzyżaków* najlepszą powieścią Sienkiewicza, a obie — najlepszymi i najpopularniejszymi powieściami historycznymi XIX wieku o tematyce zaczerpniętej z dziejów Polski. Jest to prawda, którą w przypadku *Potopu* reakcyjna krytyka literacka starała się fałszować wysuwając na czoło twórczości historycznej Sienkiewicza właśnie *Ogniem i mieczem*, powieść najsilniej ujawniającą wsteczne i nacjonalistyczne poglądy pisarza. One też były ze zrozumiałych względów przedmiotem czci i uwielbienia reakcyjnych ideologów. *Potop* z jego płomiennym patriotyzmem, obrazem ogólnonarodowej walki w obronie ojczyzny, powieść odsłaniającą równocześnie zdradziecką rolę magnackiej oligarchii w dziejach narodu — przyjmowali wstecznicy chłodno, maskując swą ideową niechęć twierdzeniami o słabości artystycznej powieści, która w istocie i pod tym względem górowała nad *Ogniem i mieczem*.

Żadna poza *Potopem* część *Trylogii* nie posiada bowiem równej siły ideowo-artystycznej, w żadnej nie utrafił pisarz w tej mierze jak tu w szeroko rozpowszechnione wśród mas nastroje patriotyczne. Pod tym względem próba kontynuowania zamierzeń ideowych w ostatniej części *Trylogii*,

w *Panu Wołodyjowskim* pisanym w latach 1887—1888, wypadła bardziej blado. Ostatnia z trzech powieści nie posiada już tej wielkiej siły artystycznego oddziaływania. Jej problematyka ideowa jest już znacznie ścieśniona. Sienkiewicz przesunął tu zainteresowanie z terenu wielkich wydarzeń historycznych na bardziej osobiste dzieje postaci tytułowej. W odróżnieniu od poprzednich (próba ukazania szerokiego epicznego obrazu walk narodowych w *Potopie*) mamy tu romans historyczny o skromniejszych ambicjach poznawczych. Równocześnie silne podkreślenie przez Sienkiewicza fałszywej historycznie i konserwatywnej teorii o Polsce jako „przedmurzu chrześcijaństwa", która w przeszłości służyła uzasadnieniu magnackiej ekspansji na wschód, wiedzie nas na powrót w świat ciasnych pojęć szlacheckich, od których Sienkiewicz nigdy nie był zupełnie wolny. Czasem tylko — jak to się stało w *Potopie* — wierność prawdzie historycznej, zupełnie zbieżnej z intencjami ideowymi pisarza, zdołała je przytłumić.

O „Potopie"

W roku 1655 ruszyły na Polskę trzy silne armie szwedzkie; dwie, pod dowództwem marszałka Wittenberga i Karola Gustawa, do Wielkopolski, trzecia zaś pod dowództwem Magnusa Gabriela de la Gardie — z Inflant na Litwę. Król szwedzki otrzymał uprzednio od swych wywiadowców wysłanych do Polski na przeszpiegi następujący raport: „Naród jest bez zgody i jednej myśli, a panowie szukają tylko zysku swego domu". Wtedy też obcy polityk, dobrze obznajomiony z położeniem Rzeczypospolitej, powiedział: „O ile ludzki rozum obliczyć zdoła, Polacy są zgubieni".

Zanosiło się na to istotnie. Polska toczyła już wówczas dwie wojny z imperium carskim i z wojskami kozackimi. „Wschodnia ściana Rzeczypospolitej — pisze Sienkiewicz — cała ogarnięta była płomieniem". Wojna z Moskwą była rezultatem długotrwałej ekspansji magnackiej na wschód w celu zagarnięcia obcych ziem. Wojnę kozacką wywołał kilkuwiekowy ucisk feudalny i narodowy ludu ukraińskiego, który po klęsce swej armii pod Beresteczkiem stanął znowu w obliczu groźby narzucenia mu jarzma pańszczyźnianej niewoli, ucisku polskich i spolonizowanych królewiąt kresowych oraz przewrotnych poczynań jezuickich, dążących m. in. do oderwania go od wiary prawosławnej. Jedna była droga ratunku dla ludu ukraińskiego: połączyć się z Rosją. Inicjatorem i rzecznikiem takiego rozwiązania był przede wszystkim Bohdan Chmielnicki. W roku 1654 uroczystym aktem w Perejesławiu Ukraina włączona została do imperium rosyjskiego, w ramach którego zachować miała szeroką autonomię. To doniosłe dla ludu ukraińskiego wydarzenie zapoczątkowało nową wojnę

moskiewsko-polską. W tych warunkach pojawienie się u granic Polski Szwedów, jeszcze jednego przeciwnika, wsławionego wielkimi sukcesami militarnymi, żądnego zdobyczy i świetnie przygotowanego do działań wojennych — czyniło sytuację kraju istotnie złowróżbną. Bo pamiętajmy, że Polska pod względem organizacji państwowej znajdowała się wówczas w stanie pogłębiającego się rozkładu wewnętrznego. Wolna elekcja króla czyniąca zeń bezwolnego władcę, skrępowanego we wszelkich próbach działania, samowola magnaterii wiodącej na pasku brać szlachecką, niechętną jakimkolwiek dążeniom do naprawy stanu Rzeczypospolitej i uważającą słabość rządów za „źrenicę wolności", upadek miast, spotęgowany ucisk chłopski, którego najgłośniejszym echem był przypadający właśnie na ów okres bunt chłopów podhalańskich pod wodzą Aleksandra Kostki-Napierskiego, wreszcie całkowicie przestarzała organizacja sił zbrojnych (pospolite ruszenie szlachty) i brak środków na utworzenie stałej armii — oto cechy charakteryzujące ówczesną sytuację Polski. Trzeba do tego dodać jeszcze stałą groźbę najazdów tatarskich i tureckich, od których chroniono się płaceniem haniebnego haraczu, i przewrotną politykę władców Prus, formalnych lenników Rzeczypospolitej, czyhających na każdy objaw słabości Polski, aby się od niej uniezależnić.

Wyczerpanie wewnętrzne, groźba z zewnątrz — oto ówczesny stan państwa. Sienkiewicz wybierając ten okres za tło historyczne swojej powieści wiedział, że sięga — jak formułował ostrożnie — do epoki nienajświetniejszej w dziejach Polski, ale widział w tej epoce ostatnie wielkie powodzenia wojenne Rzeczypospolitej szlacheckiej, widział, że — powtórzmy — mimo tragicznych i rozpaczliwych chwil społeczeństwo zdołało jednak wykrzesać siły zdolne do ocalenia niepodległości szlacheckiego państwa, że „ratunek i odrodzenie przyszło". W obliczu śmiertelnej groźby klasa panująca zdołała wywieść na pola beresteckie przeciwko walczącym o swe wyzwolenie masom ukraińskim potężną armię, na jaką się już chyba więcej w dziejach nie zdobyła. Przeciwko najazdowi szwedzkiemu stanęły do walki wszystkie klasy i warstwy: szlachta, chłopi, mieszczanie; w walce z Turcją rozsławiła Polska swój oręż pod Chocimiem i Wiedniem. Epoka ta wydała dwóch wielkich wodzów Rzeczypospolitej, Stefana Czarnieckiego i Jana Sobieskiego.

Sienkiewicz ukazał w *Trylogii* te wszystkie trzy wielkie wydarzenia siedemnastowiecznych dziejów Polski. Nie umiał jednak odróżnić wojen ukraińskich od wojen szwedzkich, Rzeczypospolitej uosabiającej ucisk społeczny i narodowy od Rzeczypospolitej uosabiającej powszechną wojnę

z zaborczym najazdem. I to rozstrzyga o odmiennej wymowie ideowej jego dwóch wielkich powieści. Jedność intencji ideowych i trafnie wybranego konfliktu dziejowego — oto, co stanowi o wyższości *Potopu* nad *Ogniem i mieczem* w twórczości tak niepospolitego artysty, jakim był Sienkiewicz. Największą bowiem wartością *Potopu* z punktu widzenia wierności historycznej jest plastyczne ukazanie wojny z nawałą szwedzką jako ogólnonarodowego powstania przeciwko zaborcy. Poza nawiasem społeczeństwa polskiego pozostali w końcowym okresie walki z najeźdźcą tylko zdrajcy i ludzie małoduszni. Lecz nim do tego doszło, było Ujście i były Kiejdany.

Główne informacje o przebiegu kapitulacji pod Ujściem znalazł Sienkiewicz w zachowanych źródłach (pertraktacje, nazwiska zdradzieckich magnatów, akt kapitulacji) — dramatyczne ukazanie zjawiska jest już dziełem mistrzostwa pisarza i dlatego warto zająć się tym szczegółem, gdyż stanowi on jedno z bardzo wielu świadectw wspaniałej harmonii dzieła, podporządkowania treści ideowej wszystkich składników opisu i akcji, począwszy od opisu krajobrazu, a skończywszy na sugestywnym, dramatycznym urwaniu opowiadania przez zakończenie rozdziału. Fragment ten ukazuje wielostronną skalę mistrzostwa Sienkiewicza. Niechaj więc wolno nam będzie zatrzymać się przy nim.

Zacznijmy od przekroczenia przez Szwedów granic Wielkopolski. Sienkiewicz, nie wdając się w drobiazgowy opis polskiego krajobrazu, obserwowanego przez żołnierzy najezdniczej armii, ukazuje jednak jego nieprzemijający urok, patrzy nań oczami człowieka miłującego swą ziemię ojczystą i umiejącego to uczucie przelewać w innych:

> Godzina była południowa, pogoda przepyszna. Powietrze leśne pachniało żywicą. Szara, zalana promieniami słońca droga, którą przechodziły szwedzkie chorągwie, wybiegając z heinrichsdorfskiego lasu, gubiła się na widnokręgu. Gdy idące nią wojska przeszły wreszcie las, wzrok ich odkrył krainę wesołą, uśmiechniętą, połyskującą żółtawymi łanami zbóż wszelakich, miejscami usianą dąbrowami, miejscami zieloną od łąk. Tu i ówdzie z kęp drzew, za dąbrowami, hen! daleko, podnosiły się dymy ku niebu... Tam, gdzie na łąkach przeświecała woda rozlana szeroko, chodziły spokojnie bociany.
>
> Jakaś cisza i słodycz rozlana była wszędzie po tej ziemi mlekiem i miodem płynącej.

W dalszych ustępach ukazuje Sienkiewicz groźne szyki armii zaborczej, którą prowadzi ufny w swe siły wódz — Wittenberg, i towarzyszący mu zdrajca Radziejowski, radujący się z bezsilności Rzeczypospolitej, ufający, że zwycięski najeźdźca na jego ojczyznę wyniesie go do godności i przywilejów zadośćczyniących jego wielkopańskim ambicjom. Po krót-

kim dialogu charakteryzującym dosadnie nikczemnego zdrajcę powraca znów Sienkiewicz do spotęgowanego uczuciowo opisu, zawierającego akcenty świętego oburzenia:

> Niebo było jasne i pogodne, żaden piorun nie padł i nie skruszył na proch zdrajcy, który swój kraj, jęczący już pod dwiema wojnami i wyczerpany, wydawał na tej granicy w moc nieprzyjaciela.

Przenosi nas teraz pisarz do obozu pod Ujściem, gdzie ukazuje bezwład organizacji, brak dowództwa; jaskrawymi barwami maluje wcześniej sylwetki magnatów, ich sobiepaństwo, obojętność na losy ojczyzny, cyniczne wydawanie kraju na łup nieprzyjaciela. Uczciwe jednostki wśród szlachty należą do wyjątków (Skoraszewski, Stanisław Skrzetuski). W masie szlachta, pochopna do oburzania się na panów, szybko godzi się z nowym położeniem. W tej sytuacji rozlega się głos „jednego sprawiedliwego", właśnie Skoraszewskiego, którego przemówienie ma szczególną wymowę; sądy jego posiadają w dużej mierze i dla Sienkiewicza, i dla czytelnika charakter trwałych prawd. Posłuchajmy:

> Słyszycie, mości panowie, oni tam ojczyznę zaprzedają jak judasze i hańbią. Wiedzcie, że już nie należym do Polski. Mało im było wydać w ręce nieprzyjaciela was wszystkich, obóz, wojska, działa. Bogdaj ich zabito! — oni jeszcze podpisali w swoim i waszym imieniu, że wyrzekamy się związku z ojczyzną, wyrzekamy się pana, że cała kraina, grody warowne i my wszyscy będziem po wieczne czasy do Szwecji należeć. Że się wojsko poddaje, to bywa; ale kto ma prawo ojczyzny i pana się wyrzekać? Kto ma prawo prowincję odrywać, z obcymi się łączyć, do innego narodu przechodzić, krwi własnej się wyrzekać?

Gdy Opaliński oznajmia zgromadzonej szlachcie o podpisaniu aktu kapitulacji, rozlega się tylko jeden odosobniony głos veta. Szlachta, wiedziona na pasku przez magnaterię i znęcona obiecanymi przywilejami, wznosi gromkie okrzyki na cześć Karola Gustawa. I tylko jeden Ostróżka, błazen nadworny Opalińskiego, wypisuje węglem na ścianie złowrogie Baltazarowe zgłoski: *Mane-Tekel-Fares*. Po tych słowach Sienkiewicz zamyka „dzieje Ujścia" celnym, mającym głęboką wymowę symboliczną zdaniem: „Na świecie niebo pokryło się chmurami i zbierało się na burzę".

Cały ten epizod podobnie jak zakończenie świadczy, z jak wielkim wyczuciem panuje pisarz nad tworzywem, jak wszystkie jego składniki podporządkowane są idei naczelnej. Takim samym wnioskiem zamknęlibyśmy analizę opisu kapitulacji Janusza Radziwiłła w Kiejdanach, który Sienkiewicz całkowicie już oparł na własnej wyobraźni, korzystając tylko z krótkiej uwagi współczesnego kronikarza, poety Wespazjana Kochow-

skiego, że hetman wielki litewski poddał się Szwedom nie zważając na opór szlachty, która nakłaniała go do wyrzeczenia się tego czynu. Świadczy to o doskonałej znajomości historii przez pisarza, o jego odwadze artystycznej i daleko idącej samodzielności w tworzeniu plastycznych obrazów wydarzeń, zjawisk i postaci historycznych. Dlatego też pewna konfrontacja danych historycznych z odpowiednimi składnikami obrazu wydarzeń, jaki stworzył autor *Potopu*, pozwala na częściową ocenę stopnia realizmu jego wielkiego dzieła.

Na wstępie tej konfrontacji trzeba stwierdzić, że Sienkiewicz ani chciał, ani dokonał surowego rozrachunku z epoką rysującego się już widocznie upadku Rzeczypospolitej; jego postawę cechuje raczej uczucie sentymentu dla przeszłości Polski, która, jak pisał w jednym z artykułów: „ma jeden ogromny urok, którego nie ma teraźniejszość, i gwoli temu najpotężniejszemu urokowi świecić będzie blaskiem Miltonowskiego utraconego raju tak dla całego społeczeństwa, jak dla poetów". W warunkach dokuczliwych ograniczeń cenzuralnych ze strony zaborcy ten zawiły nieco ustęp z publicystyki Sienkiewicza stanowi podkreślenie tęsknot narodu za niepodległym bytem.

Ale brak surowego osądu klas panujących w Rzeczypospolitej nie oznacza przecież, aby Sienkiewicz zacierał ujemne cechy ówczesnego stanu rzeczy. Zdrada pod Ujściem, prawie powszechna kapitulacja szlachty, a zwłaszcza zdradzieckie zachowanie się magnaterii nie zostało bynajmniej ukryte pod korcem. Pod tym także względem góruje *Potop* nad *Ogniem i mieczem*, gdzie pisarz usuwa z pola widzenia istotne ujemne objawy (np. omija problem spotęgowanego ucisku magnacko-szlacheckiego chłopów ukraińskich, zupełnie reakcyjnie ocenia rolę „królewiąt kresowych") i tendencyjnie wyolbrzymia sukcesy militarne Rzeczypospolitej, przemilczając równocześnie fakty jej klęsk i niepowodzeń, ponoszonych w walce z armią ludu ukraińskiego.

Sienkiewicz ukazuje w *Potopie* negatywne cechy szlachty, jej uległość wobec demagogii magnackiej, obojętność wobec potrzeb ojczyzny (zajęcia gospodarcze mają u niej pierwszeństwo przed obroną zagrożonego kraju), warcholstwo (przypomnijmy tylko plastycznie odmalowaną niechęć Stanisława Skrzetuskiego do pospolitego ruszenia), wreszcie wyjątkowy egoizm klasowy. Obietnica przywilejów stanowych ze strony króla szwedzkiego zdolna była skłonić szlachtę nawet do zdrady ojczyzny. Sprawę tę najogólniej dobrze uzmysłowi przytoczenie jednego epizodu. Miecznik Billewicz, stryj Oleńki, jest postacią traktowaną przez Sienkiewicza raczej z sentymentem. Ale właśnie on na pytanie Bogusława Radziwiłła, co jest ważniejsze — wolna elekcja, uważana przez szlachtę za podstawę praw

i przywilejów stanowych, czy ojczyzna, odpowie: „...A cóż to jest ojczyzna, jeżeli nie zbiór praw, przywilejów i wolności stanowi szlacheckiemu przysługujących?... Pana i pod obcym panowaniem znaleźć można“. Trudno przypuszczać, aby Sienkiewicz mógł się solidaryzować z tak ciasnym pojmowaniem treści pojęcia ojczyzny.

Nad krytycznym na wskroś stosunkiem autora *Potopu* do magnaterii nie ma nawet celu się rozwodzić. Galeria postaci reprezentujących w powieści tę warstwę mówi sama za siebie. Radziwiłłowie, Radziejowski, Opaliński, Lubomirski ukazani zostali wiernie i sąd Sienkiewicza o nich posiada wymowę zupełnie jednoznaczną. Wyjątkowe jednostki z warstwy magnackiej, przedstawione przez pisarza chociażby częściowo pozytywnie, nie zmieniają tego ogólnego obrazu. Gdy Sienkiewicz rysuje sylwetkę wojewody Sapiehy, który dla potrzeb obrony kraju, jak mówiono, „zastawił kontusz i sprzedał ostatnią srebrną łyżkę“, nie waha się dodać w związku z otrzymaniem przez Sapiehę hetmańskiej buławy litewskiej: „Akt ten woli królewskiej nowym splendorem przyozdabiał ród sapieżyński, a na to żadne z ówczesnych królewiąt nie było obojętne; dobrze, jeśli byli tacy, którzy do wyniesienia *per nefas* nie dążyli“.

Swój negatywny sąd o magnaterii przekazuje Sienkiewicz czytelnikowi wielokrotnie i — jak mówiliśmy — przez bezlitosne odmalowanie ujemnych jej przedstawicieli, i w komentarzu autorskim, i wreszcie przy pomocy barwnego stylu Zagłoby, który powie na przykład:

> Znam ja ich! Pokaż któremu koronę i róg gronostajowego płaszcza, to możesz go pod włos głaskać jak charcie szczenię... Najpoczciwszemu oczy z pożądliwości na wierzch wylizą, a trafi się szelma, jako był książę wojewoda wileński, to i ojczyznę zdradzić gotów.

Usłyszymy wreszcie taką ocenę z ust małomównego bohatera-patrioty Czarnieckiego, który zaciskając wargi i szarpiąc swoim zwyczajem brodę z irytacji, rzeknie krótko, ale wymownie: „Wielkie rody... wielkie rody...“ Sienkiewicz jest wobec magnaterii nieporównanie bardziej krytyczny niż wobec masy szlacheckiej. Jej zresztą również nie oszczędza, lecz z jej grona wywodzi zgodnie z rzeczywistością historyczną grupy mające obok mas chłopskich i mieszczaństwa największe zasługi w dziele oswobodzenia kraju. Tu wyłania się jeden z najistotniejszych problemów prawdy dziejowej *Potopu*, mianowicie problem, jakie okoliczności i siły sprawiły, że Rzeczpospolita zdołała jednak dźwignąć się z dna nieuchronnego niemal upadku, i jakie odzwierciedlenie znalazły te okoliczności i siły w powieści.

Aby na to odpowiedzieć, musimy się zastanowić, jaki charakter miała wojna szwedzko-polska lat 1655—1660 (tj. do pokoju w Oliwie). Ze strony

Polski była to wojna obronna przed najazdem feudałów szwedzkich. Karol Gustaw zaś rozpoczynał tę wojnę wcale nie po to, aby dochodzić swych praw do tytułu króla Szwecji, który to tytuł, pozbawiony rzeczywistego znaczenia, przejął Jan Kazimierz po bracie i ojcu. To był tylko pretekst, którego dostarczał Szwedom sam władca Polski swym dość dwuznacznym zachowaniem się zarówno wobec Szwecji, jak i wobec swej przybranej ojczyzny, pragnąc za cenę zrzeczenia się tego tytułu, stanowiącego przedmiot nieporozumień między Rzecząpospolitą a jej zamorskim sąsiadem, wytargować od obu stron największe korzyści osobiste. (Nawiasem mówiąc, zbyt pozytywna ocena postaci Jana Kazimierza przez autora *Trylogii* od dawna budzi zastrzeżenia). Szwecja rozpoczyna wojnę z Polską — jak pisze lapidarnie współczesny historyk S. Szczotka — „nie dlatego, żeby stanowić ona miała niebezpieczeństwo dla Szwecji, ale dlatego, że widziała ją słabą i uważała za bezpowrotnie upadłą", dlatego, że mogła być łatwym do zdobycia łupem. Początkowy bieg wydarzeń zdawał się potwierdzać to przypuszczenie (kapitulacja pod Ujściem, poddanie Litwy, zdobycie stolicy-Warszawy prawie bez walk, ucieczka króla za granicę państwa). Ale rychło najeźdźcy odsłaniają swoje właściwe oblicze: traktują kraj jako podbity, rzucają się na niego chciwie i pożądliwie jak na łup wojenny. Zaczynają się nieprawdopodobne grabieże, którym towarzyszą straszliwe okrucieństwa wobec opornych. Smutna sława, jaką najeźdźcy szwedzcy zdobyli w innych krajach Europy (chłopi niemieccy śpiewali w okresie wojny trzydziestoletniej: *Der Schwed ist kumme, Hat alles mit g'numme*[3]), zaczyna się utrwalać i w Polsce. Relacje współczesne są tego wymownym świadectwem. Poeta polski XVII wieku, Samuel Twardowski, tak opisuje zachowanie się Szwedów w Wielkopolsce, która się przecież pierwsza „dobrowolnie" poddała: „Żołnierze [armii szwedzkiej] dopuszczali się rozbojów i trudno się było pokazać na ulicy, bo przypadł żołnierz i jeśli żywotem darował, przynajmniej do stopy zrewidował i odarł do koszuli".

Te krzywdy doznawane przez szeroki ogół społeczeństwa polskiego zwiększała jeszcze odrębność wyznaniowa Szwedów — protestantów. W XVII wieku odgrywało to dużą rolę, tym bardziej że Szwedzi zarówno w pogardzie dla ujarzmionych, jak i przez chciwość stale obrażali uczucia religijne Polaków-katolików, bezczeszcząc i grabiąc kościoły i klasztory oraz prześladując księży. Tę ostatnią stronę zagadnienia — sprawę odrębności wyznaniowej, Sienkiewicz, wzorem tradycyjnego dziejopisarstwa, podkreśla w wypowiedziach odautorskich jako podstawowe źródło oporu

---

[3] Szwed przybył, wszystko zagrabił.

przeciwko Szwedom. Jest to niewątpliwie niezgodne z faktami historycznymi. Ale równocześnie na korzyść *Potopu* stwierdzić należy, że obiektywna wymowa faktów ukazanych przez pisarza w tej powieści świadczy o czymś innym. Wskazuje mianowicie na to, że nie sprawy religijne, ale niepohamowany ucisk zaborczy, grabież i zbrodnie najeźdźcy oraz patriotyzm, zwłaszcza mas szlacheckich i chłopskich, stanowią źródło sił oporu narodu pobudzając go do walki wyzwoleńczej. Przypomnijmy sobie kilka faktów. Gdy Sienkiewicz przedstawia nam pierwsze spotkanie grupy głównych bohaterów *Potopu* (z Zagłobą i Wołodyjowskim na czele) z wojskami szwedzkimi, wojska te prezentują im się od razu we właściwej roli grabieżców mienia i dobytku chłopskiego. Gdy Janusz Radziwiłł przechodzi na stronę Szwedów, od razu napotyka opór części patriotycznie nastrojonych podwładnych, i to za walnym przyczynieniem się powieściowych bohaterów *Potopu* (którym Sienkiewicz nie szczędzi zasług w ogóle). Dalej, gdy Kmicic po ucieczce Bogusława wędruje przez kraj w przebraniu koniucha, wszędzie obserwowane przez niego nastroje oporu lub gotowości do oporu mają swe źródło przede wszystkim w zachowaniu się Szwedów i w przywiązaniu Polaków do kraju ojczystego. I jeszcze jeden szczegół: że religijna, a raczej religiancka postawa nie sprzyjała bynajmniej wzmożeniu oporu przeciwko najazdowi szwedzkiemu, poświadcza to mimo woli i sam autor. Kmicic w swej pielgrzymce po kraju przygląda się różnym ludziom, których poddaje ogólnej ocenie, pokrywającej się — jak wynika z tekstu — z opinią Sienkiewicza:

> Jedni — widział on — duszą i ciałem przeszli do szwedzkiego obozu, szukając w nim własnej prywaty; ci pili, hulali i weselili się jak na stypie, topiąc w kieliszkach i rozpuście wstyd i szlachecki honor.
>
> Drudzy rozprawiali w niepojętym zaślepieniu o potędze, jaką utworzy Rzeczpospolita w połączeniu ze Szwecją pod berłem pierwszego w świecie wojownika...
>
> Trzeci... ludzie zacni i ojczyźnie życzliwi, badali znaki na ziemi i niebie, powtarzali proroctwa i dopatrując się woli bożej we wszystkim, co się działo, i nieugiętego przeznaczenia, dochodzili do wniosku, że nie masz nadziei, że nie masz ratunku, że koniec świata się zbliża — więc byłoby szaleństwem o ziemskim wybawieniu, nie o niebieskim zbawieniu myśleć.

Jak widzimy więc, pisarz mimo woli sam kompromituje postawę, w której skłonny jest upatrywać źródło sił odrodzenia kraju.

Obrona Jasnej Góry, która istotnie stanowiła punkt zwrotny w wojnie ze Szwedami — i tak przedstawił ją w kształcie artystycznym Sienkiewicz — też bynajmniej nie świadczy w powieści o wyłącznie religijnych źródłach walki wyzwoleńczej. Bo główne znaczenie epizodu jasnogórskie-

go, i to w ujęciu Sienkiewicza, polega na tym, że z jednej strony symbolizuje on rozbójnicze i wiarołomne zachowanie się najeźdźcy, z drugiej zaś obala mit o niepokonalności Szwedów. I tu więc prawda historyczna toruje sobie w *Potopie* drogę, tym razem wbrew intencjom pisarza, który swoje błędne mniemania wyjawia w komentarzu autorskim. Przy tej okazji warto także nadmienić, że Sienkiewicz przenosząc na stronice powieści relacje siedemnastowieczne o rzekomych cudownych zdarzeniach, jakie miały towarzyszyć obronie Jasnej Góry, zachowuje wobec nich racjonalistyczną trzeźwość (tłumacząc na przykład słusznie „migotanie" klasztoru w oczach oblegających jako zwyczajne zjawisko atmosferyczne). Wprowadzenie natomiast samych wzmianek o rzekomych cudach ma w powieści głębokie uzasadnienie, gdyż realistycznie oświetla mentalność wierzących w nie ludzi siedemnastowiecznych, ludzi zabobonnych, jak to Sienkiewicz wielokrotnie podkreśla zgodnie z prawdą historyczną. Nawet L. Kubala, historyk z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku o zapatrywaniach konserwatywnych, pisze:

> Polacy i Szwedzi wierzyli w cuda i czary... Ten zaczarowany klasztor, te białe mnichy, co za dnia z muszkietów i armat strzelali, a po nocach z pochodniami po murach się błąkali, te baszty i wały w nocy oświecone, śpiewy z wieży... i kilka wydarzeń, na które by w innym czasie nie zwracano uwagi, wytworzyły nastrój, w którym podniecona wyobraźnia czegoś nadzwyczajnego wyczekuje i przy lada sposobności wywołuje widziadła, a te udzielają się innym...

Jeżeli odrzucamy koncepcję Sienkiewicza (i nie tylko jego) o religijnych źródłach przełomu w wojnie ze Szwedami, jeśli uważamy, że przejaskrawił wypadki zdrady wśród polskich różnowierców, czemu przeczy i ideowo-artystyczna wymowa jego dzieła, to w pełni podzielamy jego poglądy i sugestie artystyczne na temat sił sprawczych przełomu. W rzeczywistości były nimi, i to ukazuje Sienkiewicz z wielkim realizmem, masy szlacheckie, mieszczańskie, a zwłaszcza masy chłopskie. W tym zakresie siła prawdy historycznej jego dzieła, siła jego realizmu, wymowy artystycznej święci największy triumf. W tej dziedzinie prawda jego artystycznego obrazu przewyższa nieporównanie pod względem prawdy dziejowej ujęcia wszystkich współczesnych mu i późniejszych badaczy historycznych, aż po dzień dzisiejszy. Badaczy późniejszych przewyższa Sienkiewicz chociażby pod tym względem, że swą wiedzę o zagadnieniu czerpać musiał z odosobnionych okruchów, które późniejsze studia znacznie pomnożyły. Chodzi tu zwłaszcza o udział w walce wyzwoleńczej mas chłopskich.

Sienkiewicz był zdany przede wszystkim na niezawodny w tym punkcie zmysł realisty i historyka. Wspierała go też znakomicie ogólna koncepcja ideowa leżąca u źródeł dzieła: dążenie do ukazania zrywu ogólnonarodowego, zmagania się mas całego narodu z obcym najeźdźcą. Sienkiewicz pisał z upodobaniem:

> Była to wilia powszechnej wojny, która w niektórych miejscach już wybuchła, Szwedzi tłumili te miejscowe porywy bądź orężem, bądź siekierą kata, lecz ogień, zgaszony w jednym miejscu, natychmiast zapalał się w drugim. Burza straszliwa zawisła nad głowami skandynawskich najezdników; ziemia sama, lubo pokryta śniegami, poczęła parzyć ich stopy; groźba i pomsta otaczały ich ze wszystkich stron, straszyły ich cienie własne.

Zjawisko to miało swe konkretne źródło w powszechnej wojnie wyzwoleńczej szlachty, chłopstwa i mieszczan. Rodziła ją, jak powiedzieliśmy, przede wszystkim zbrodnicza praktyka grabieżcza napastnika, jego okrucieństwo wobec mieszkańców zagarniętego kraju. Jej rozszerzeniu sprzyjała w wielkim stopniu działalność wielkiego wodza i polityka — Czarnieckiego, patrioty i przeciwnika magnaterii, rozważnego przywódcy wojskowego i rzecznika udziału chłopstwa w wojnie o niepodległość. To od niego przecież wyszło w początkach roku 1656 gorące wezwanie do chłopów:

> aby powstawszy z orężami swymi, nieprzyjaciela niszczyli i gdzieby się jeno pokazał, żadnemu nie folgowali, śmiercią złość ich nagradzając. A jeżeliby do tego panowie poddanym swoim lubo urzędnicy ich drogę zagradzali zabraniając im znosić nieprzyjaciela, takowych i substancji szwankować, i śmiercią pieczętować będzie (podkr. S. S.).

Owo wezwanie do mas chłopskich połączone z pogróżkami pod adresem panów szlachty jest najpiękniejszym bodaj dokumentem wojny polsko-szwedzkiej, odkrywającym jej ludową treść. Bo inną miarę musimy już przykładać do ślubów lwowskich Jana Kazimierza, z takim uwielbieniem przytaczanych przez Sienkiewicza, który upatrywał w nich wielki akt działania w kierunku odrodzenia ojczyzny i ulżenia niedoli chłopskiej. Niestety — jak stwierdzają najnowsi badacze historii — były to śluby gołosłowne, nie mające żadnych realnych warunków spełnienia. O ich gołosłowności przesądzał egoizm klas panujących, który sprawił, że były tylko manewrem obliczonym na wciągnięcie chłopów do walki przeciwko Szwedom. Sienkiewicz — zgodnie z nigdy nie opuszczającym go przekonaniem solidarystycznym — dopatrywał się błędnie w ślubach

szczerego dążenia klas panujących, i stąd ich tak sugestywny i plastyczny obraz w powieści.

Faktem niezaprzeczonym pozostaje jednak trafność ukazania przez pisarza wojny jako walki ogólnonarodowej, która z wielką siłą artystyczną poświadczona jest w *Potopie* do tego stopnia, że Sienkiewicz nie waha się przypisać największej zasługi masom plebejskim, mieszczańskim i chłopskim. Kmicic podczas swej oryginalnej wędrówki przez Polskę, dowiadując się o zbrojnych przygotowaniach mieszczan do uderzenia na Szwedów, którzy

> prześladowali ich srodze, zabierali domy, wyciskali kontrybucje, więzili... własnym uszom nie wierzył i w głowie nie chciało mu się mieścić, żeby ludzie nikczemnego stanu i nikczemnej kondycji (jakże inaczej mógł ich w myślach nazywać butny szlachcic siedemnastowieczny! — przyp. S.S.) więcej mieli okazywać miłości dla ojczyzny i wiary dla prawego pana niż szlachta, która wraz z urodzeniem powinna te sentymenta na świat przynosić. Ale właśnie szlachta i magnaci stawali przy Szwedach, a lud prosty najwięcej miał chęci do oporu i nieraz bywały zdarzenia, że gdy Szwedzi zapędzali w celu wzmocnienia Warszawy prostactwo do robót, prostacy woleli znosić chłostę i więzienie, śmierć nawet samą, aniżeli się do utwierdzenia szwedzkiej potęgi przyczyniać.

Jeśli historyczne zabytki z wieku XVII dostarczyły Sienkiewiczowi nieco danych o udziale mieszczan w wojnie przeciwko najazdowi szwedzkiemu, to gdy chodzi o udział mas chłopskich, świeciły one niemal białą kartą. Chyba nic lepiej nie świadczy o rozmiarach ucisku mas chłopskich i o wrogości szlachty XVII wieku wobec nich, jak właśnie to głębokie milczenie o udziale tych mas w walce o niepodległość kraju. Milczenie to przełamią raczej relacje oficjalnego ówczesnego historyka szwedzkiego niż rozgadane pamiętniki i zapiski szlacheckie!

Bardzo szczupła jest zatem po dziś dzień nasza wiedza o wkładzie chłopstwa w walkę o oswobodzenie kraju od skandynawskich napastników.

> Dzisiaj — pisze w roku 1946 historyk dziejów udziału chłopów w walce z najazdem szwedzkim, S. Szczotka — jedynie stwierdzić możemy olbrzymi wprost udział szarej masy chłopskiej w walkach ze Szwedami, podczas gdy o pojedynczych, bardziej zasłużonych chłopach-żołnierzach mówić możemy tylko w nielicznych wypadkach.

Stan wiedzy o tych sprawach, określony już u progu Polski Ludowej, w okresie powstania *Potopu* był oczywiście niewspółmiernie uboższy. Niemniej jednak obraz stworzony przez Sienkiewicza, oparty w znacznym

stopniu na intuicji historyka, którą wspomagała tu znakomicie intencja ideowa twórcy — chęć ukazania wojny ze Szwecją jako wojny ogólnonarodowej — jest w pełni usprawiedliwiony. Pisał on w swojej powieści:

> Lud z gór, lud z puszcz głębokich, lud z ługów i pól tkwił w lasach, czynił zasieki Szwedom po drodze, napadał na mniejsze prezydia, wycinał w pień podjazdy. Cepy, widły i kosy niegorzej od szlacheckich szabel opłynęły krwią szwedzką.

A gdzie indziej stokroć wymowniej:

> Lecz groźniejsze jeszcze dla Szwedów od kuligów szlacheckich i od samych Tatarów były ruchy chłopskie. Od dawna, od pierwszego dnia oblężenia Częstochowy (w innych miejscach Sienkiewicz stwierdza wielokrotnie, że nastąpiło to wcześniej; por. np. relację starego Kiemlicza o wyprawie chłopów na Kraków; przyp. S.S.), poczęło wrzeć pomiędzy ludem i spokojni a cierpliwi dotąd oracze jęli tu i ówdzie stawiać opór i tu i ówdzie chwytać za kosy i cepy, a szlachcie pomagać. Bystrzejsi jenerałowie szwedzcy z największą obawą patrzyli na te *chmury, które lada chwila mogły się zmienić w potop prawdziwy i pochłonąć bez ratunku najeźdźców* (podkr. S.S.).

Ale największą siłę sugestii, przemawiania do uczuć czytelnika mają stworzone przez Sienkiewicza plastyczne obrazy bezpośredniego udziału chłopów w walce z najazdem, których zresztą znajdziemy w powieści niewiele. Nad dwoma, najbardziej chyba pamiętnymi, najbardziej charakterystycznymi pod tym względem, warto się zatrzymać. Mamy tu na myśli wspaniały epizod wystąpienia górali w obronie powracającego z wygnania króla Jana Kazimierza oraz sprawę Michałka.

Oba mają oparcie w źródłach historycznych, które Sienkiewicz studiował. Pierwszy opiera się na wcale nie zachęcającej relacji... o napadzie zbójników orawskich na Jana Kazimierza i towarzyszący mu orszak w celu ograbienia go. Zbójnicy oświadczyli wtedy napadniętym: „Idźcie swoją drogą, a my pójdziemy swoją, inaczej za bezpieczeństwo nie ręczymy". Historyk, który przytoczył opis tego epizodu, pisze słusznie: „Jakże inaczej wygląda to zajście od wspaniałego opisu obrony króla Jana Kazimierza przez górali podhalańskich, jaki zamieścił Henryk Sienkiewicz". Mimo zastrzeżeń historyka co do szczegółowej wierności rekonstrukcji tego wydarzenia w powieści, czytelnik jest niewątpliwie po stronie Sienkiewicza, widząc słusznie w jego obrazie chęć spłacenia długu wobec bezimiennych chłopskich bohaterów wojny wyzwoleńczej, którzy uszli jakoś w charakterystyczny sposób uwagi ówczesnych pamiętnikarzy, kronikarzy i historyków.

Także epizod z Michałkiem ma swe źródło historyczne. Michałko jest jednym z bardzo nielicznych chłopskich uczestników wojny szwedzko-polskiej, o którym historyk współczesny może podać większą garść faktów. Nie pokrywają się one z artystycznym ukazaniem tej wybitnej jednostki przez Sienkiewicza, którego modyfikacje są nader pouczające. Ze źródeł mógł się pisarz dowiedzieć, że na sejmie w r. 1658 nobilitowany został Michałko, który — jak opiewa konstytucja sejmowa — „wiele postrzałów w różnych okazjach wojennych ze znacznym majątku swego i zdrowia uszczerbkiem odniósłszy, ostatecznie na usługach Rzeczypospolitej zostawa". Pierwowzór chłopskiego bohatera Sienkiewicza był chłopem-młynarzem z Tucholi na Pomorzu. Po wkroczeniu Szwedów był przez nich przymusowo wcielony do wojska. Wzięty do niewoli przez wojska polskie, odzyskuje wolność. Odtąd nieprzerwanie walczy ze Szwedami, organizując nawet własny oddział ochotniczy. Wiarołomnie uwięziony przez Szwedów i zagrożony karą śmierci, ocalał dzięki bezpośredniej interwencji króla Jana Kazimierza. Szczegółowe wiadomości o losach Michałka były Sienkiewiczowi bodaj nie znane. I prawdziwy Michałko w rzeczywistości bodaj nigdy nie spotkał się z Czarnieckim. Tym bardziej interesująca jest sprawa Michałka w ujęciu pisarza, który uczynił zeń niezwykle plastyczną postać młodego pacholęcia, pańszczyźnianego chłopa podległego wiejskiemu plebanowi, postać chłopaka marzącego o „siabli", żywiołowo ciążącego ku wojskom polskim, żywiołowo wrogiego Szwedom. To „umniejszenie" przez pisarza, świadome czy nieświadome, postaci historycznej, przedstawienie jej w sposób bardziej powszedni (bo historyczny Michałko był jednostką bądź co bądź wyjątkową), naturalny jako zwyczajnego chłopca wiejskiego, służy wyraźnie ideowej treści *Potopu*: ukazaniu ogólnej postawy ludu. Sienkiewicz stworzył przy tym wizerunek chłopca na wskroś indywidualny. Epizod posiada urok niepowtarzalnego zdarzenia, bohater natomiast stracił właściwe pierwowzorowi cechy wyjątkowości. I jeszcze jeden istotny szczegół. Skrzyżowanie w powieści losów Michałka z działalnością Czarnieckiego ukazuje nam szczególnie cenne rysy osoby wodza, który dzięki działaniom wojennym przeciwko Szwedom przeszedł do naszych dziejów jako świetny dowódca wojsk partyzanckich, złożonych ze szlachty i chłopów walczących o niepodległość kraju. W powieści ukazany jest właściwie fragmentarycznie, Sienkiewicz uczynił go jednak — zgodnie z prawdą historyczną — istotnym bohaterem okresu wojny ze Szwecją. Fragmentaryczność ta jest spadkiem po dawnej powieści historycznej, po której Sienkiewicz dziedziczy zresztą niejeden element. Tu podkreślmy, że i wybór, i trafne ukazanie Czarnieckiego jest jednym z czynników de-

cydujących o wysokiej realistycznej wartości *Potopu*. Powieść ta w porównaniu z poprzedzającym ją *Ogniem i mieczem* przynosi ogromne rozszerzenie obrazu historycznego Rzeczypospolitej w wieku XVII. W *Ogniem i mieczem* nad fałszywym, wstecznym obrazem wielkiego konfliktu społecznego góruje szeroko rozbudowany obraz życia obozowego, malowniczych bitew i przezabawnych epizodów, których bohaterem jest nieoceniony Zagłoba. Sceny z Zagłobą nie znikają też w *Potopie*, przeciwnie, są tam znacznie wzbogacone, równocześnie jednak znacznie zwiększona jest w tej powieści rola artystyczna wmontowanych obrazów najważniejszych wydarzeń. Sprzyja temu na pewno także bujne życie głównego bohatera, Kmicica, który przemierza Polskę od krańca po kraniec, ale łatwo dostrzegamy, że Sienkiewicz nie cofa się przed ukazaniem ważnych zdarzeń historycznych, nawet mało związanych z bezpośrednimi losami głównych bohaterów akcji powieściowej. Do Kiejdan na haniebną kapitulację sprowadził jeszcze wszystkich bohaterów, ale już pod Ujście kieruje uwagę czytelnika bez tej przyczyny, bo przecież Stanisław Skrzetuski jest w powieści postacią zupełnie drugorzędną i on dopiero sprawę pierwszej kapitulacji wobec Szwedów włącza w główny nurt osobistych dziejów bohaterów powieściowych za pomocą prostej relacji o wydarzeniach. Wystarczy zestawić ten fakt z opisem pobytu bohaterów *Ogniem i mieczem* na elekcji w Warszawie, gdzie dowiadujemy się tylko o popisach Wołodyjowskiego i burdach Zagłoby, aby dostrzec odmienność techniki pisarskiej Sienkiewicza w obu powieściach. W pierwszej pokazuje nam pisarz tylko wąski krąg życia obozowo-wojennego na kresach Rzeczypospolitej, w drugiej — szeroki widnokrąg spraw społecznych i obyczajowych, życia codziennego i wielkich wydarzeń. Różnica ta niewątpliwie przemawia na korzyść *Potopu*, w dużym stopniu stanowiąc o jego wysokiej randze w dziejach polskiej powieści historycznej i w twórczości Sienkiewicza.

Akcentując stale prawdę i siłę obrazu dziejowego, jaki Sienkiewicz nakreślił w *Potopie* w sposób wysoce artystyczny, winniśmy pamiętać, w jak znacznym stopniu jest on dziełem jego wielkiego kunsztu pisarskiego i głębokiej intuicji zamiłowanego historyka. Szczegółowe badania wykazały, z jaką celnością, z jaką niezawodną intuicją umiał Sienkiewicz ukazać artystyczne obrazy, epizody, wizerunki postaci opierając się tylko na drobnych wzmiankach kronikarskich, pamiętnikarskich, na bardzo lapidarnych i niewiele mówiących szczegółikach historycznych. Doceniając jednak wartość tego istotnego składnika *Potopu*: trafności i bogactwa jego tła historycznego, musimy pamiętać, że nie jest to na pewno ani jedyne, ani podstawowe źródło sukcesów czytelniczych i mistrzostwa artystycz-

nego powieści. Dążenie do ukazania tych podstawowych źródeł wiedzie nas w nieco odmienną dziedzinę charakteru twórczości wielkiego pisarza i na niej musimy obecnie skupić całą uwagę.

*

Najsurowsi krytycy Sienkiewicza zawsze podkreślali, że sławę swą, trwałość swych dzieł zawdzięcza pisarz przede wszystkim swemu wielkiemu artyzmowi. Mistrzowskie opanowanie rzemiosła pisarskiego jest na pewno głównym czynnikiem jego nieprzemijającej popularności. Tam jednak, gdzie było ono podporządkowane słusznym, bliskim narodowi tendencjom ideowym, a więc np. w *Potopie*, a nie w *Ogniem i mieczem*, tam wielkość jego pisarstwa jest najbardziej niezachwiana i trwała. Jakież są owe główne cechy mistrzostwa artystycznego Sienkiewicza? Na pewno nie odnajdziemy ich — jeśli chodzi o powieści — w kompozycji całości ani w ukazywaniu przez pisarza typowych konfliktów indywidualnych.

Zajmijmy się tymi sprawami na przykładzie omawianego tu *Potopu*. Wyraźnie dostrzegamy niezharmonizowanie poszczególnych części powieści. Ich związek jest bardzo często niespoisty: przypadkowość, często rażąca wyjątkowość wydarzenia ratuje dalszy postęp śledzonej przez czytelnika akcji. Przy lekturze powieści wielokrotnie stajemy wobec zupełnego wyczerpania pewnego wątku, który stanowi główny przedmiot naszej uwagi. Kontynuowanie go przez pisarza, podejmowanie na nowo odsłania nam, czasem w sposób jaskrawy, szwy autorskiej komendy. Spośród licznych przykładów, których dostarczają nam zwłaszcza dzieje Kmicica, przypomnijmy sobie chociażby jeden: nagłe pojawienie się Kiemliczów i ocalenie Kmicica z kaźni, której poddał go Kuklinowski pod Jasną Górą.

Nietypowa, szablonowa wprost jest akcja osobistych dramatów głównych postaci powieści. Wystarczy przypomnieć, że najważniejszym wydarzeniem w osobistych dziejach głównych bohaterów każdej z części *Trylogii* (i kilku innych powieści Sienkiewicza o różnym charakterze) jest porwanie ukochanej bohatera, wydarzenie wcale niecharakterystyczne dla istoty zjawisk opisywanych epok, ukazywanych przez pisarza w artystycznym kształcie. Sienkiewicz przejmuje tu przede wszystkim nieoryginalny wątek fabularny wcześniejszej polskiej powieści historycznej (Rzewuski, Kaczkowski, Kraszewski).

Istotne mistrzostwo artystyczne, siłę realistycznej twórczości autora *Potopu* odnajdujemy zwłaszcza w ukazywanych przez Sienkiewicza poszczególnych wydarzeniach i postaciach, gdzie triumfuje jego głęboka intuicja i bogata wiedza o człowieku i właściwych mu formach zachowania.

Niedoścignione jest również jego mistrzowskie panowanie nad językiem, niewyczerpane bogactwo środków stylistycznych.

Niemal wszystkie postacie *Trylogii*, a zwłaszcza *Potopu*, odznaczają się wyjątkową plastycznością i nacznością. Rysunek Sienkiewicza sprawia, że każdy ich gest, każde odezwanie się, każdy czyn mimo niejednokrotnej nadzwyczajności, mimo że częstokroć zaskakuje czytelnika, posiada jednak wszelkie znamiona oczywistości. To poczucie wytwarza w czytelniku niezwykła umiejętność ukazywania przez Sienkiewicza pełnego człowieka, a przynajmniej tych jego podstawowych cech, które warunkują odpowiednie zachowanie, sposób mówienia, gesty. Dla uzyskania tego efektu operuje Sienkiewicz ogromnie bogatym zasobem środków. Zwięzły opis towarzyszy tu charakterystycznemu odezwaniu się, wzmianka o przeszłości — charakterystycznej sytuacji, swoisty gest — szczególnemu położeniu. Sienkiewicz odwołuje się przy tym zawsze do najbardziej potocznej wiedzy o ludziach. Junak Kmicic — zdaje się nam mówić Sienkiewicz — szlachetny w gruncie rzeczy, lecz równocześnie gorączka, nawykły w swojej wolontarskiej kompanii do najbardziej ryzykownych poczynań, pobierający edukację w podchodach przeciwko nieprzyjacielowi, rwący się do bitki i miłujący ojczyznę nie byłby sobą, gdyby nie czynił tego wszystkiego, co czyni. Nie mógł się inaczej zachować podczas pierwszego spotkania z Oleńką ani w wesołej kompanii w Lubiczu. Nie mógł inaczej postąpić w Upicie i nie mógł inaczej reagować na zabójstwo „miłych" towarzyszy. Odczuwamy całą prawdziwość jego zachowania się wobec Radziwiłła i sympatii dla głównych bohaterów powieści walczących ze zdrajcą. W każdej sytuacji jest sobą. Junakieria, duma i buta przebija raz po raz przez religijną pokutę Babinicza, gorąca krew wre w nim zawsze z niepohamowaną siłą, czy gdy przyjmuje postać skruszonego grzesznika, czy miłującego kochanka, czy królewskiego przewodnika, czy wreszcie wiernego druha gotowego dla ocalenia Soroki oddać własne życie.

Podobnie z urzekającą siłą narzuca Sienkiewicz poczucie oczywistości każdej niemal postaci powieści, choćby najbardziej epizodycznej i fantastycznej, najzabawniejszej i najczcigodniejszej: ks. Wydżgi i Rocha Kowalskiego, Zagłoby i Rzędziana, Czarnieckiego i Kordeckiego.

Zagłoba zwłaszcza jest najwspanialszą, najbardziej sugestywną i najzabawniejszą postacią bodajże w całej literaturze polskiej. Czytelnik znajdujący się pod urokiem tego człowieka, przezabawnego począwszy od wyglądu zewnętrznego, a skończywszy na zachowaniu się nawet w najbardziej tragicznej, dramatycznej sytuacji, łatwo dostrzeże jedną z istotnych metod przedstawiania przez Sienkiewicza każdej niemal postaci. Dając przy pomocy najrozmaitszych środków ich wizerunek, nigdy później,

w żadnej sytuacji, w żadnym epizodzie nie pomija ich charakterystycznych właściwości. Dotyczy to zarówno postaci najbardziej marginesowych, jak i najbardziej centralnych. Jednych określa swoista cecha wyglądu, innych mowa, zachowanie się, szczególny ruch, szczególny sposób reagowania na pewne objawy, charakterystyczne znamię, cecha charakteru itp. Wydobyciu, uplastycznieniu swoistych cech postaci poświęca Sienkiewicz ogromną uwagę. Celem pisarza jest tu oczywiście uzyskanie możliwie najbardziej bezpośredniego stosunku czytelnika do opisywanej postaci. Sienkiewicz jako krytyk literacki pisał na ten temat: „Przeciętny czytelnik interesuje się powieścią wówczas, gdy może z nią i z osobami wchodzącymi do niej wiązać nie tylko swoje antypatie, ale i sympatie". Dążenie do tego, by stosunek czytelnika do opisywanej w dziele rzeczywistości i jej twórców był jak najbardziej emocjonalny, stanowi podstawową wytyczną pisarstwa Sienkiewicza. Za jej sprawą Sienkiewicz zdolny jest w toku tworzenia przekształcać w najrozmaitszy sposób dalszy bieg akcji powieściowej, zmieniać rolę poszczególnych postaci. Za najcharakterystyczniejszy przykład posłużyć może kariera Zagłoby. Jak Sienkiewicz kiedyś sam wyznał, ta niewątpliwie najbardziej interesująca postać *Trylogii* miała początkowo pozostać zupełnie drugoplanową, jednakże w miarę tworzenia (pamiętać musimy o odcinkach powieściowych, pierwotnej formie wydawniczej *Trylogii*) pisarz przywiązał się do niej na równi z czytelnikami i dzięki temu Zagłoba wyrósł na centralną postać wszystkich trzech powieści.

Dalsze znamienne dla typu twórczości Sienkiewicza fakty występują bardzo plastycznie, gdy porównamy rękopis *Potopu*, którego część zachowała się do naszych dni, z ostatecznym kształtem powieści. Pamiętamy przezabawną scenę odwiedzin kompanów Kmicica u Oleńki i jej późniejszą rozmowę z narzeczonym, w której stara się go przekonać o konieczności zmiany postępowania. Otóż epizod ten przerabiał Sienkiewicz aż trzykrotnie, ciągle dążąc do usunięcia zbyt moralizatorskiego tonu, banału. Zaznaczmy nawiasem, że mimo tych starań postać Oleńki, zbyt jednostronnie patetyczna, moralizatorska, należy do najbardziej bladych, nieprzekonujących artystycznie postaci w bogatej galerii portretów ludzkich Sienkiewicza. Ale też niepowodzenia pisarza przy komponowaniu rodzajowych, charakterystycznych epizodów należą do rzadkości, przeciwnie, epizody te są świadectwem największej sprawności artystycznej pisarza. Umie z nich wydobyć olbrzymią siłę sugestywną, zawsze odznaczają się one urzekającą plastycznością.Ześrodkowuje się w nich wielka siła artystyczna prawdy biegu wydarzeń, spraw, zachowania ludzi, ich gestów, sposobu mówienia i działania. Uczuciowe sugestie, jakie wydobywa pisarz z ukazywanych epizodów, odznaczają się niezwykle rozległą skalą: zgroza i współczucie,

przerażenie i bolesne wzruszenie wobec dziejących się tragedii, zaciekawienie, zdumienie i radość, szacunek i uwielbienie dla występujących postaci i przedstawianych spraw, gniew czy pogarda. Epizody te ukazują wielkość bohaterstwa i nikczemność zdrady, ludzką odwagę i ludzką małość, ciasny egoizm i umiłowanie wielkich idei. O skali uczuciowych sugestii, jakie wydobywa Sienkiewicz zarówno z najdrobniejszych, jak z szeroko rozbudowanych epizodów, świadczyć może opis zdrady Radziwiłła i poświęcenia się Kmicica dla ocalenia swego podwładnego i druha, Soroki; opis kaźni Kmicica pod Częstochową i szlachetności Wołodyjowskiego wobec ciągle tu wymienianego chorążego orszańskiego; którykolwiek epizod z Zagłobą czy Anusią, czy opis pogromu przeciwników dokonanego przez Radziwiłła, a oglądanego przez jego więźniów, wreszcie opisy wydarzeń wojennych i sielskiej atmosfery w Pacunelach itd., itd.

Nie znajdziemy w *Potopie* oschłości stylu, występującej u pisarzy, którzy spoglądają na rzeczy ludzkie z obojętnością. Z każdego fragmentu wyziera tu uczuciowe zaangażowanie pisarza, jego dążenie do sugestywnego oddziaływania na myśli i uczucia czytelnika. Wystarczy wczytać się w ustępy opowiadające o przemyślnym uratowaniu przez Zagłobę przyjaciół, którzy mieli być wydani na łup Szwedom, aby odczuć tę atmosferę ciepła, jaką pisarz otacza swego przekomicznego bohatera. Wystarczy równocześnie odczytać ustęp, w którym Michał Radziwiłł, opisywany przecież przez Sienkiewicza z sympatią, wstawia się za ujętym przez Kmicica Bogusławem, aby odczuć cały chłód, jaki bije z kart książki wobec tego wstawiennictwa Radziwiłła za krewniakiem-zdrajcą. Wydaje się sprawą pewną, że *Potop*, podobnie jak wiele innych utworów Sienkiewicza, swą siłę oddziaływania na czytelnika czerpie także z ogromnego ładunku uczuciowego, jaki pisarz zawarł w powieści. Troska o niego poświadczona jest dobitnie w technice pisarskiej Sienkiewicza. Dla udokumentowania tego twierdzenia sięgnijmy raz jeszcze do rękopisu *Potopu*.

Pamiętamy wspaniałą scenę oświadczyn pana Wołodyjowskiego o rękę Oleńki, niezwykły komizm i ludzkość tej sceny. Otóż pierwotnie sceny tej nie było w rękopisie. Zamiast niej czytelnik miał otrzymać nieco banalno-moralizatorski opis odwiedzin Wołodyjowskiego w sprawie uzyskania pomocy finansowej Oleńki na utworzenie chorągwi laudańskiej. Niespodziewanie, jak wykazał wnikliwy badacz rękopisu, J. Krzyżanowski, w toku daleko posuniętej pracy nad powieścią opis ten uległ przekształceniu spowodowanemu tym, że Sienkiewiczowi „zaświtał pomysł artystycznie daleko wdzięczniejszy i doskonale w dalszym rozwoju akcji wyzyskany“.

Wskazując na niezwykłą zdolność Sienkiewicza sugestywnego ukazywania sylwetki ludzkiej, jej sposobu myślenia, a zwłaszcza zachowania się, działania, jesteśmy przekonani o głębokim zrozumieniu i wniknięciu wielkiego pisarza w umysłowość ludzi w. XVII. Oczywiście, że zrozumienie to, jak było już wielokrotnie podkreślane, oparte jest na rozległej wiedzy historycznej pisarza i z upodobaniem prowadzonych przez niego studiach nad zabytkami literackimi i historycznymi XVII w. W tym zakresie nieocenione usługi oddały Sienkiewiczowi przede wszystkim słynne *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska, książka, która była jego ulubioną lekturą. Jak wiemy z relacji o autorze *Potopu*, nie rozstawał się on z Paskiem nawet w swoich licznych podróżach. Z *Pamiętników* tego siedemnastowiecznego szlachcica zaczerpnął ogromną wiedzę o szlachcie XVII wieku, jej sposobie życia, myślach, upodobaniach, uczuciach. One też — ale nie wyłącznie one — dały mu doskonałą znajomość języka siedemnastowiecznego, stylu i formy wyrażania się ludzi tamtej epoki. Zaznaczmy przy tym już obecnie, że Sienkiewicz był tu jak najdalszy od metody kopiowania. Bogactwo zdobytej wiedzy umiał twórczo przystosować do swych zadań artystycznych, przekształcać odpowiednio do potrzeb. Było to zawsze motywowane logiką twórczości artystycznej.

Sprawy te będą jeszcze przedmiotem dalszych rozważań. Teraz najbardziej interesuje nas świat postaci *Potopu*. Podobnie jak w innych częściach *Trylogii*, posługuje się tu Sienkiewicz metodą skupiania głównych bohaterów powieściowych wyraźnie według wzorów popularnych powieści Dumasa-ojca (*Trzej muszkieterowie*, *Wicehrabia de Bragelon*, *Dwadzieścia lat później*), które cenił bardzo wysoko. Ale nie to jest przecież najistotniejsze, że pisarz nie silił się tu na specjalną oryginalność; ważniejsze dla powieści jest to, że te wzory, schematy budowania akcji posiadają u niego zupełnie swoiste zabarwienie; zaczerpnięte jako typy skądinąd, otrzymują od Sienkiewicza na wskroś samodzielny charakter, wynikający z wkomponowania ich w naturalny tok wydarzeń. Tę pełną oryginalność, samodzielność czerpią z charakteru sytuacyj, jakie stwarza pisarz dla swych bohaterów, a stwarza je jako rezultat ich postawy i skłonności, ich przynależności do plastycznie ukazanej warstwy szlacheckiej XVII wieku. I w tym zakresie najbardziej oryginalny jest Sienkiewicz właśnie w *Potopie*, gdzie i postać głównego bohatera powieściowego, Kmicica, jest typem najbardziej harmonizującym z kolorytem epoki. Przy tworzeniu tej postaci albo ściślej, tylko przy nazwaniu jej, oparł się pisarz na jednej, jedynej wzmiance z pamiętnika Paska o wysłaniu przez Sapiehę na podjazd „Kmicica, pułkownika, żołnierza dobrego" przeciwko Chowańskiemu. Ale rysy charakteru tej postaci są trafnymześrodkowaniem właściwości, postawy i za-

chowania się licznych w XVII wieku ludzi tego typu. Tworzenie oddziałów ochotniczych na własną rękę i, jakże często, dla osobistych celów, awanturniczość, warcholstwo, nie liczący się z niczym sposób dochodzenia własnych krzywd i praw, wymierzanie sobie sprawiedliwości na własną rękę, junactwo i buta sobiepańska, oscylowanie między bohaterskim działaniem a pospolitą zbrodnią — były to przecież objawy typowe w rozkładającej się, „nierządem stojącej“ Rzeczypospolitej, w masie degenerującej się szlachty. I Kmicicowe odkupianie swoich win wobec ojczyzny, i sama nawet zmiana nazwiska, która miała tu pomagać, były w owej epoce zjawiskami nader charakterystycznymi. Warto może przytoczyć fakt, że nawet o Czarnieckim podczas walk w Prusach starzy żołnierze myśleli: „Czy to nie *infamis* dla odkupienia swoich zbrodni taką odwagę czyni?“. Źródła historyczne zachowały też wieść o pewnym epizodzie tak bardzo znamiennym dla bujnej postaci pana Andrzeja, że zasługuje on tu w pełni na przypomnienie. Otóż w łacińskim dziełku Krzysztofa Stellanowicza, wydanym w roku 1660, znaleźć możemy relację o działalności podstarościego lanckorońskiego Zarzeckiego w okresie wojny polsko-szwedzkiej. Stał on na czele zorganizowanego przez siebie oddziału złożonego z chłopów-partyzantów. Na zimę 1655/1656 roku rozpuścił go i wdał się w stosunki towarzyskie ze Szwedami. W rezultacie zdołał pozyskać zaufanie szwedzkiego komendanta Lanckorony, a nawet gubernatora Krakowa, Wirtza, który zezwolił mu na uformowanie oddziału zbrojnego, rzekomo w celu obrony własnej. Po zorganizowaniu oddziału Zarzecki powziął śmiałą decyzję zdobycia zamku lanckorońskiego. Sposób wykonania tej decyzji żywo przypomina pewien epizod z *Potopu*. Bo posłuchajmy: Zarzecki ukrył w lesie znajdującym się nie opodal zamku silny oddział partyzancki, kazał sprowadzić stado koni i zatrzymał się z nim pod zamkiem. Następnie wywabił z zamku szwedzkiego komendanta obietnicą ofiarowania mu konia, którego sobie sam wybierze. Komendant wybrał sobie istotnie najlepszego wierzchowca i chcąc poznać jego zalety, chyba nie bez zachęty Zarzeckiego, dosiadł go udając się na przejażdżkę. Czyhający w pobliżu partyzanci na rozkaz swego dowódcy pochwycili Szweda, którego Zarzecki zmusił, aby wydał rozkaz poddania zamku, co podkomendni wykonali. W ten sposób Lanckorona została wyzwolona.

Co nam przypomina to autentyczne zdarzenie? Tak przecież poczynał sobie Kmicic z łajdakiem Bogusławem Radziwiłłem; że z większym ryzykanctwem, to już swoista właściwość charakteru pana chorążego orszańskiego. Przytaczamy tę autentyczną miniaturę praktyk Kmicicowych nie po to oczywiście, aby doszukiwać się tu jakichś związków. Celem naszym jest wskazanie, że najbardziej nawet fantastyczne czyny bohatera *Potopu*

harmonizują z postawą i czynami ludzi epoki opisywanej przez Sienkiewicza, że pisarz umie tu utrafić we właściwy ton. Wiele zawdzięczał oczywiście zachowanym zabytkom piśmienniczym z XVII wieku, najwięcej bodaj wspomnianemu już Paskowi, którego *Pamiętniki* zawierają bogaty opis życia wojenno-obozowego i wleczenia się po trybunałach, szlacheckiego junactwa, niecodziennej odwagi i przemyślnych forteli.

Jest rzeczą najzupełniej pewną, że Kmicic, uosabiający niezwykłą żywotność i bujność charakteru, jest obok Zagłoby najbardziej celną artystycznie postacią spośród bogatej galerii ludzi powieści Sienkiewicza ze świata szlacheckiego w XVII w. Dzięki swemu na wskroś indywidualnemu charakterowi, plastycznie odbijającemu od wizerunków innych postaci ukazanych w powieści, jest Kmicic równocześnie osobnikiem nader typowym dla społeczności szlacheckiej. Mógłby z nim tylko „iść w paragon" Zagłoba, że użyjemy jego własnego słownictwa. Zagłoba jest duchem sprawczym ogromnej ilości wydarzeń w życiu powieściowym bohaterów, równocześnie zaś występuje on w *Potopie* na szerokiej arenie publicznej. Zbędną jest rzeczą powtarzać, że jest on ulubioną postacią czytelników. Jest najbardziej zajmujący, najwięcej bawi. Jego przygody, fortele, myśli i wypowiedzi pochłaniają zwykle uwagę czytelnika mocniej niż najbardziej malowniczo opisana bitwa czy zdarzenie historyczne, czy najbardziej zajmujący opis losów i przygód pozostałych postaci powieściowych. Wyposażony w te właściwości, spełnia on przy tym rolę nader ważną dla ideowej wymowy powieści. Odarcie go z tego uroku, którym tak hojnie obdarzył go pisarz, miałoby dla niego skutki bardzo żałosne. Ujrzelibyśmy w nim wtedy skupienie najgorszych wad rozkładającej się warstwy szlacheckiej XVII wieku. Wyliczmy: warchoł, fanatyk religijny, opój przywołujący już na myśl epokę saską, osobnik nie liczący się z żadną dyscypliną, przestający chętnie z każdym, byleby się dzban pełny znalazł na stole; biada, jeśli taki człowiek ze złą zwiąże się sprawą, a ma na to wszelkie zadatki. Skory do burd i obojętności na sprawy publiczne, szczęście jeszcze, że trafia w dobre towarzystwo. To na pewno nie wszystkie jego właściwości, które można by wyliczyć na podstawie *Trylogii*. Ale za sprawą pisarza nikt nie kwapi się do takiego osądu. Cudowny humor i komizm, który nigdy nie opuszcza Zagłoby, sprawia, że jeśli nawet dostrzegamy w nim najbardziej ujemne cechy szlachty XVII wieku, łatwo o nich zapominamy. Pisarz osiąga w ten sposób ważny rezultat: skupiając najbardziej ujemne cechy w postaciach bawiących czytelnika (przypomnijmy, że nienasycony chciwiec Rzędzian i Billewicz spełniają podobną rolę), sprawia, że reakcja krytyczna wobec tych postaci jest w dużym stopniu stłumiona. Bo pisarz sięgając do tematyki siedemnastowiecznej, do epoki co-

raz bardziej schyłkowej w niepodległej Rzeczypospolitej, która mimo wszystko zdołała jeszcze w potrzebie wydobyć z siebie siły niezbędne do zwycięskiej walki wyzwoleńczej, nie chciał ani nie mógł ze swych pozycji ideowych dokonać surowego rozrachunku ze szlachecką przeszłością. I odmienne przecież były jego intencje społeczne. Zachowując więc prawdę o epoce, nie przemilczając jej ujemnych cech ukazywał je jednak czytelnikowi w sposób niewątpliwie sprzyjający osłabieniu krytycyzmu. Do spełnienia tego zadania walnie przyczyniał się przede wszystkim Zagłoba. W oczach czytelnika przecież jemu wszystko uchodzi. A tak również przedstawia się sprawa, gdy przez tę postać przemówi nie tylko schyłkowy charakter szlachty, ale gdy przezeń wypowiedzą się ograniczenia ideowe samego pisarza. Tak jest. Pamiętamy, że Sienkiewicz, odzwierciedlający w *Trylogii* z dużymi ograniczeniami i wypaczeniami (*Ogniem i mieczem*!) potęgujące się w narodzie polskim nastroje oporu przeciwko zaborcy oraz nastroje wzrastającej wrogości do ugodowej postawy klas panujących wobec rządów zaborczych, nie umiał wyjść poza ogólnikowy patriotyzm. O możliwości wskazania przez niego realnych dróg działania nie mogło nawet być mowy. Mógł tylko w sposób ogólnikowy — i czynił to nawet w publicystyce — nawoływać do wytrwania w przywiązaniu do narodu, pojmowanego oczywiście w sposób solidarystyczny, do dążenia ku wytworzeniu „pomyślniejszych warunków", do niewyrzekania się nadziei odzyskania niepodległości –– dążeń, dla których nie widział zresztą aktualnie żadnych perspektyw spełnienia. Te wskazania właśnie Sienkiewicz-artysta przekazywał czytelnikom *Potopu* za pośrednictwem przezabawnego Zagłoby, podobnie jak w *Niewoli tatarskiej* za pośrednictwem „niezłomnego rycerza" o bardzo przy tym ciasnych horyzontach myślowych. Dlatego też, jeśli się dobrze wczytamy w tekst *Potopu*, zauważymy, że ku „pokrzepieniu serc" najpełniej wypowiada się właśnie Zagłoba. Przypomnijmy dwie charakterystyczne sentencje Zagłoby wypowiedziane w tej roli:

> I tak, i tak trzeba umierać, a przecież ojczyźnie miło posłużyć... Taka już jest polska natura. Byle raz na koń siąść. Niemiec, Francuz, Angielczyk albo Hiszpan od razu do oczu skoczy, a Polak, pacjencję wrodzoną mając, siła zniesie, długo się choćby takiemu Szwedzinie szarpać pozwoli, ale gdy się miara przebierze, jak huknie w pysk, to ci się taki Szwedzina trzy razy nogami nakryje... Bo fantazja jeszcze jest, a póki fantazja nie zginie, póty i Rzeczpospolita trwać będzie. Zakonotuj to sobie, Janie...

Sienkiewicz daje tym charakterystycznym opiniom pełną aprobatę. Komentując je w następnym zdaniu pisze bowiem: „I długo jeszcze rozprawiał pan Zagłoba, bo bardzo był rad z siebie i mądrych sentencji pełen".

Ale aprobata pisarza nie uprawnia do utożsamiania go z Zagłobą, świadczy tylko o tym, jak bardzo ubogi był zasób wskazań Sienkiewicza, który poza sentencje Zagłobowe nie potrafił wykroczyć, chociaż na pewno się w nich nie mieścił. Zagłoba żyje i myśli w sposób sobie tylko właściwy. Zagłoba to Zagłoba — jakby powiedział Roch Kowalski.

Jeszcze charakterystyczniejsze jest ukrywanie się ogólników pisarskich za tą wspaniałą artystycznie postacią w końcowym toaście, który wznosi Zagłoba zwracając się do przyszłych pokoleń, a więc i do tego, dla którego Sienkiewicz pisał swe dzieło:

> Mości panowie! — woła Zagłoba — na cześć onych przyszłych pokoleń! Niechże im Bóg błogosławi i pozwoli ustrzec tej spuścizny, którą im odrestaurowaną naszym trudem, naszym potem i naszą krwią zostawujem. Niech, gdy ciężkie czasy nadejdą, wspomną nas i nie desperują nigdy, bacząc na to, że nie masz takowych terminów, z których by się *viribus unitis* przy boskich auxiliach podnieść nie można.

Pozostawiając Zagłobie, co mu przynależy, a więc jego sposób wysławiania się, myślenia, swoiste sentencje, trzeba równocześnie pamiętać, że właśnie przez obraz zwycięskiej wojny wyzwoleńczej i przez jego usta doszły najpełniej do głosu ogólne intencje ideowe Sienkiewicza, autora „szeregu powieści pisanych dla pokrzepienia serc".

Te ogólne wskazania miały swoje silne i swoje słabe strony. Silne, bo mimo wszystko przyczyniały się do umocnienia uczuć patriotycznych narodu polskiego. Słabe, bo przy objawach wypaczenia ideowego, jakie na przykład wystąpiły w *Ogniem i mieczem*, stawały się narzędziem ideowego oddziaływania klas panujących, reakcji, która niezwykle skora była do uwydatnienia w *Trylogii* właśnie tego, co w niej jest z zacofania i ograniczoności klasowej pisarza.

Nie tego jednak szukał i nie to odnajdywał w dziele Sienkiewicza masowy czytelnik, którego pisarz zdołał sobie zdobyć od razu. A wiadomo, że zdobył go sobie na stałe. Po dziś dzień przetrwał zachwyt dla Sienkiewiczowskiej powieści historycznej, dla *Potopu* zwłaszcza i *Krzyżaków*. Jest to w największej mierze rezultatem urzekającego czaru sztuki Sienkiewicza i jej równoczesnej zdolności powszechnego oddziaływania. Jego powieść posiada niezwykłą prostotę i naturalność, które objawiają się zarówno w kształtowaniu akcji i obrazowaniu, jak i w języku. Jego kunszt posługiwania się słowem ojczystym jest po dziś dzień klasycznym wzorem literatury polskiej. Język *Potopu* jak i innych części *Trylogii* jest ogromnie ważnym narzędziem stwarzania swoistego kolorytu epoki, ukazywania jej oryginalnego oblicza. Sienkiewicz znał świet-

nie polski język siedemnastowieczny, doskonale nad nim panował i umiał go zużytkować dla własnych celów artystycznych.

Nie okazywała szlachta polska XVII wieku, kształcona w kosmopolitycznych kolegiach zakonnych, głównie jezuickich, troski o czystość języka narodowego. Wzorem wysławiania się były rozbudowane ponad miarę i rozsądek długie zdania upstrzone obcymi słowami i zwrotami przede wszystkim łacińskimi, od których mechanicznie urabiano nowotwory językowe poddając je tokowi reguł gramatycznych i składniowych języka polskiego. Takim językiem szczyci się też ulubiony przez Sienkiewicza autor pamiętników — Pasek.

Pierwszy lepszy fragment z tych pamiętników, których autor ma o sobie mniemanie niepośledniego stylisty, może służyć za smutny wzór języka ówczesnego.

> I to była chwalebna i wielka wiktoria, ale ja o niej nie piszę, bom tam nie był, o tych tylko piszę okazjach, w których sam byłem, gdyż to *propositum* moje: opisać *statum vitae meae, non statum Reipublicae*, z tej racji, żebym sobie mógł *reducere in memoriam* każde moje *actiones*, przeczytawszy *inscripto in quantum*, by pamięć nie mogła dotrzymać.

Zdanie to nie należy do wyjątków. Jest ono najbardziej przeciętne. Sposób jego konstruowania jest najzupełniej wierny ówczesnym wzorom. Ale posłuchajmy jeszcze przemówienia pana Paska, które jego zdaniem, i jak nas informuje — zdaniem słuchaczy, przysparza mu chwały jako znakomitemu mówcy. Przemówienie to jest ponoć pełne powagi. Było ono wygłoszone podczas obrzędu pogrzebowego. Oto tylko początek:

> Które by tej konstytucji oponować *volumina*, przed którymi uskarżyć się parlamentami, u którego by z najpotężniejszych świata tego szukać protekcji od nieuchronnej na ludzki naród śmiertelności opresji. Nie wiem, sposobu nie znajduję, ale widzę, że ani prawo nikogo w tym sekundować nie może, kiedy czytam hieroglifika Rzeczypospolitej genueńskiej: *Parcam falcitenentem, minaci manu superbam*, pokazującą *inscriptionem. Leges lego, reges rego, iudices iudico*. Któż się takiej sprzeciwiać może potencji? Zgoła, dla ceremonii tylko, równemu przed równym, człowiekowi przed człowiekiem, śmiertelnemu przed śmiertelnym swojej użalić się dolegliwości, potem zamilczać i przestać, ponieważ *diutius accusare fata possumus, mutare non possumus etc.*

Mimo szerokiego w kręgach szlacheckich posługiwania się tą skażoną mową lub upatrywania w niej co najmniej wzoru, nie był to trwały sposób wysławiania się Polaków i wówczas nawet nie powszechny. Nie mógł i nie ogarniał oczywiście olbrzymiej części społeczeństwa — chło-

pów, nie obejmował również całej szlachty. I nikt inny jak właśnie Pasek dostarcza na to dowodów. Gdy wszedł w zatarg z pewnym oddziałem żołnierzy, zwraca się doń tymi słowy:

> Czując się być żołnierzem *in servitio* Rzplitej i w kompucie wojska zostawającym, nie bardzo by mi należało wywodzić się Imć panu pułkownikowi, jako do tych rzeczy nie należącemu, skąd i dokąd jadę; ale żem się nie powinien wstydzić za moje akcje i przed całym światem, z tej racji i dziadowi, w imię Boże biorącemu, powiedzieć pytającemu i sprawić się, dokąd idę, nie gotowym *degenere*, pogotowiu W. MM. Panom, jako zacnym żołnierzom, których równo z nami w przeszłych okazjach będących widziałem, gotów to uczynić [...] żem to wymówił — pisze dalej interesująco dla nas Pasek — jedno łacińskie słowo *degenere*, ozwał się jeden: „Mości Panie, nie po łacińsku jedno z nami, bo to z prostymi żołnierzami sprawa".

Ta reakcja „prostych żołnierzy" jest dla nas ważnym wskaźnikiem. I Sienkiewicz nie poszedł z innych względów — w imię dostępności i czytelności dzieła — za wzorem Paska nie posiadającego się z oburzenia na prostactwo żołnierzy.

Wprowadzając do powieści swoiste elementy języka siedemnastowiecznego, Sienkiewicz czyni to z wielkim umiarem. Obce zwroty i słowa przytaczane są zawsze w celu nadania tekstowi kolorytu epoki. Toteż pojawiają się najczęściej w przytaczanych przez pisarza wypowiedziach postaci powieściowych, rzadko w tekście odautorskim. Natomiast samo opowiadanie jest częstokroć stylizowane, utrzymane w tonie nieco archaicznym, harmonizującym z opisywaną epoką. Stąd napotykamy tu nieco starodawną budowę zdania; szyk przypomina często wzory łacińskie, które wpływały na konstrukcję zdania staropolskiego. Za przykład posłużyć może pierwszy ustęp *Potopu*:

> Był na Żmudzi ród możny Billewiczów od Mendoga się wywodzący, wielce skoligacony i w całym Rosieńskiem nad wszystkie inne szanowany. Do urzędów wielkich nigdy Billewiczowie nie doszli, co najwięcej powiatowe piastując, ale na polu Marsa niepożyte krajowi oddali usługi, za które różnymi czasami hojnie bywali nagradzani.

Dążenie do wydobycia kolorytu epoki zaznacza się też w porównaniach, przenośniach i aluzjach aktualnych, których sporą liczbę uważny czytelnik odnajdzie w opisach i opowiadaniach. Mamy więc wiele zwrotów świadczących o napełnianiu szlacheckich głów w zakonnych kolegiach mitologią grecką i rzymską, wiele terminów prawno-publicznych, sporo przysłów, zwrotów odzwierciedlających ziemiański tryb życia szlachty itp.

Innym często stosowanym środkiem stylizacji opowiadania odautorskiego jest nasycenie go — zawsze z wielkim umiarem, strzegącym czytelnika przed trudnościami zrozumienia tekstu — archaicznym słownictwem. Znajdziemy zatem w zdaniach takie słowa, jak: *łacniej, lubo, snadź, zali,* lub dawne formy gramatyczne: *łotrzykowie, wilcy, czasiech, zostawujem, nagrodzon, z Tatary, z Wielkopolany, z dworzany, spalon, zabit* i inne. Nierzadko także posługuje się Sienkiewicz spolonizowanym słownictwem łacińskim.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa z przytoczonymi wypowiedziami występujących w powieści postaci. Mowa, dialog, wypowiedź stanowią niezmiernie ważne narzędzie mistrzowskiego tworzenia wizerunku, portretu, stanowią jeden z najistotniejszych środków charakterystyki osobnika. Pomyślmy, ile by stracił Zagłoba, stary Kiemlicz, Rzędzian, Anusia Borzobohata, miecznik Billewicz, Ketling, Roch Kowalski, ks. Wydżga, Kuklinowski — można by wymienić cały poczet postaci Sienkiewiczowskich — gdyby pozbawić ich swoistego sposobu wysławiania się, wypowiadania opinii, wyrażania uczuć.

Nigdy dosyć nie podkreślimy cudownej zdolności operowania tym środkiem w tworzeniu przez Sienkiewicza wizerunków ludzi występujących w *Potopie*. Przypomnijmy, jak ten sposób charakterystyki zdolny jest odmalować i junactwo Kmicica, i złowrogą postać Janusza Radziwiłła, i zupełnie wrogą Polsce kosmopolityczną postawę Bogusława, i tępotę Rocha, i chciwość Rzędziana czy Kiemliczów, i egzotyzm Ketlinga, i kochliwe usposobienie Wołodyjowskiego — znowu musielibyśmy wyliczyć przebogatą galerię postaci *Potopu*.

Mowa bohaterów powieści jest równocześnie jednym z najwalniejszych środków uwydatniania kolorytu epoki. Pisarz osiąga tu najwyższe mistrzostwo. W pamiętniku ks. Wydżgi odkrył np. Sienkiewicz zamiłowanie do cytowania pisarzy starożytnych — w powieści na tym szczególe oparta jest w całości sylwetka tego dostojnika, ukazana wprawdzie bardzo epizodycznie, ale z jakąż plastyką! A mowa Zagłoby? Gdy zastanawiamy się nad nią, z łatwością wykryć w niej możemy najdowodniejsze, być może, świadectwo niezwykłego panowania Sienkiewicza nad językiem, jego wyjątkową samodzielność wobec źródeł języka XVII wieku, które przyswoił sobie z takim znawstwem. Tyrady Paska, które on sam traktował z taką powagą i które u współczesnych przysparzały mu ponoć sławy, w poczuciu językowym czytelników Sienkiewicza były już tylko śmieszne, komiczne. To właśnie odmienne poczucie językowe szlachty XVII wieku i nasze Sienkiewicz zużytkowuje najpełniej w wypowie-

dziach Zagłoby. Wzgląd na zrozumiałość tekstu nakazywał, i to Sienkiewicz uczynił, eliminować w znacznym stopniu obcojęzyczną frazeologię, ale inne elementy krasomówstwa Paskowego zostały przez pisarza wykorzystane w pełni. Wystarczy przytoczyć tylko fragment przemówienia Zagłoby po wybraniu go regimentarzem, aby uzmysłowić sobie, w jak celny artystycznie sposób Sienkiewicz zużytkowuje nawyki językowe i stylistyczne szlachty opisywanej epoki:

> Mości panowie! Choćby kto w niezbrodzonym chciał prawdziwą utopić zasługę oceanie albo niebotycznymi przysypać ją Karpatami, przecie ona, jakoby oleju przyrodzenie mając, na wierzch wypłynie, spod ziemi się wydobędzie, ażeby do oczu ludzkich powiedzieć: „Jam jest, która się światła nie wzdragam, sądu nie lękam, nagrody czekam". Ale że jako drogi kamień w złoto, tak cnota w modestię powinna być oprawiona, przeto pytam was, mości panowie, stojąc tu przed wami... itd.

Wspaniałym przykładem świadczącym o mistrzostwie stylistycznym pisarza są również listy, dokumenty czy wreszcie zaskakujące swoim kunsztem fraszki Ostróżki wplecione w tekst powieści. Wystarczy przypomnieć, z jaką dosadnością wyziera z listu Anusi Borzobohatej do Kmicica jej usposobienie i charakter.

Trudno tu szerzej rozwodzić się nad mistrzostwem języka Sienkiewicza, który zresztą dotychczas nie stał się jeszcze przedmiotem solidnych badań. Ogólnie biorąc stwierdzić trzeba u pisarza niezrównany dotąd kunszt opanowania języka, wspaniałe zużytkowanie go dla celów artystycznych, a równocześnie wyjątkową potoczystość, codzienność tego języka wolnego przy tym od banałów stylistycznych, a niezwykle prostego, malowniczego, niezwykle powszechnego. Jeden z niewielu dotychczasowych badaczy języka Sienkiewicza, Czesław Rokicki, pisał słusznie: „Sienkiewicz jest jednym z pisarzów najbardziej swojskich co do języka. I jednym z piszących najprościej". Mistrzowskie operowanie słowem polskim jest cechą artyzmu Sienkiewiczowskiego powszechnie uznawaną i oczywistą. Stanowi ono po dziś dzień wzór opanowania języka ojczystego, jego pełnego zużytkowania dla celów artystycznych i umiejętności ukazywania jego urody w prozie. Przypomnijmy słowa Żeromskiego o Sienkiewiczu: „Trzeba mu przyznać pierwszeństwo jako mistrzowi pisania, samego kunsztu wypowiedzenia się po polsku w piśmie".

I to jest jeszcze jedno podstawowe źródło trwałości i żywotności dzieła Sienkiewicza.

„Potop“ — naszym cennym dziedzictwem

Gdy Sienkiewicz w maju 1888 roku zamknął *Trylogię* dosadnym stwierdzeniem o stworzeniu jej „dla pokrzepienia serc“, było to tylko podkreślenie faktu, który szerokie rzesze czytelnicze, zwłaszcza tzw. Królestwa Polskiego, dawno już sobie uświadomiły. Ale nie one tylko: „odgadła“ to także carska cenzura. Jej kierownik w Warszawie, Jankulio, nie omieszkał uprzedzić Sienkiewicza, że odtąd nie otrzyma on więcej pozwolenia na druk żadnej powieści historycznej o tematyce zaczerpniętej z dziejów Polski. Wiemy, że ani groźba nie została dotrzymana, ani pisarz się pod nią nie ugiął. W latach 1897—1900 napisał jeszcze jedną wielką powieść historyczną z dziejów Polski — *Krzyżaków*, która jest obok *Potopu* największym jego osiągnięciem pisarskim w tym zakresie i bodajże w całej twórczości.

Lecz wróćmy do *Trylogii*. Jej, nazwijmy to, dzieje czytelnicze są nader złożone. Złożoność ta jest rezultatem rozmaitych okoliczności społecznych, dwa jednak zjawiska odgrywają niewątpliwie rolę naczelną, sprawiającą, że dzieje czytelnicze *Trylogii*, a w tym i *Potopu*, przedstawiają się w sposób dość skomplikowany. Jest to, z jednej strony, wielokrotnie podkreślana niejednolitość wymowy ideowej „szeregu książek“, z drugiej — dalsza ewolucja ideowo-twórcza Sienkiewicza po *Trylogii*. Ewolucja ta świadczyła o postępującym uwstecznieniu pisarza, o jego coraz bliższym związku ideowym z reakcyjną klasą ziemiańską, która w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku umocniła swoje pozycje społeczne przekształcając swoją działalność na modłę potrzeb systemu kapitalistycznego.

Był jeszcze Sienkiewicz zdolny po *Trylogii* stworzyć dzieło o żarliwej wymowie patriotycznej, dając tym dowód solidarności z masami narodu polskiego prześladowanego przez rządy pruskie, bo taki jest sens ideowy *Krzyżaków*, książki zrodzonej w warunkach nasilonego ucisku, jakiego doznawał naród polski w zaborze pruskim w atmosferze rugowania Polaków z ziemi, w warunkach polakożerczej działalności osławionej Hakaty. W *Krzyżakach* zaświadczył Sienkiewicz, jak głęboko potrafił jeszcze odczuwać niedolę uciskanego narodu. Jeszcze — bo równocześnie w powieściach współczesnych (*Bez dogmatu, Rodzina Połanieckich)* coraz jaskrawiej dochodziła do głosu reakcyjna postawa pisarza, z jego pola zainteresowania schodziła niedola narodu polskiego, z tak przeraźliwym realizmem przedstawiona przecie i w *Szkicach węglem,* i w *Bartku zwycięzcy,* i w *Pamiętniku poznańskiego nauczyciela,* i w *Za chlebem,* i w wielu innych utworach, nie wyłączając nawet, wewnętrznie rozdartej, *Try-*

logii. W *Rodzinie Połanieckich* pisarz zdobywa się na sympatię dla geszefciarza Połanieckiego, który robi dobre interesy na głodzie ludności i którego jedyną zasługą jest wzmacnianie stanu posiadania skapitalizowanego obszarnictwa. Troska pisarza o los narodu zastąpiona była w tej powieści płaskimi problemami burżuazyjnej moralności i sympatii dla członków klas posiadających, zupełnie obcych narodowi.

Uwstecznienie pisarza, jego przejście na pozycje reakcyjne kładło się cieniem i na jego poprzedniej twórczości. Sprawcą tego był on sam, była także, może nawet w większym stopniu, reakcyjna krytyka literacka, która usiłowała zaanektować całą jego twórczość, puszczając w niepamięć tylko jego — jak uważała — zbyt radykalne „grzechy młodości".

Tego poglądu nie podzielały nigdy najszersze rzesze czytelników dzieł pisarza, choć nie umiały w pełni, świadomie dostrzec, że był Sienkiewicz — pisarz bliski narodowi, głęboko odczuwający jego niewolę i ucisk, i był Sienkiewicz — późniejszy, coraz bardziej oddalający się od narodu i jego najżywotniejszych spraw.

To sprawiło, że oficjalna krytyka literacka mogła przez wiele dziesięcioleci przywłaszczać na swój użytek ideologiczny całą twórczość Sienkiewicza, a w niej nawet to, co było najbliższe narodowi i zupełnie obce, wrogie klasom panującym, którym ta krytyka służyła.

To sprawiło także, że oficjalna krytyka, reprezentująca ideologię burżuazji i obszarnictwa, przez dziesiątki lat narzucała reakcyjną skalę wartościowania twórczości Sienkiewicza.

W przypadku *Trylogii* krytyka ta, wbrew odczuciu najszerszych mas, a nawet wbrew samemu pisarzowi, który najwyżej cenił *Potop*, na naczelne miejsce wysunęła *Ogniem i mieczem.* Nasza pobieżna charakterystyka reakcyjnej wymowy ideowej tej powieści, w dużym stopniu stanowiącej zaprzeczenie intencji pisarza, dostatecznie uzmysławia sens takiego wartościowania. To naczelne miejsce *Ogniem i mieczem* utrzymywane było przez całe dziesięciolecia. Wystarczy powiedzieć, że do końca XIX wieku jeden tylko sumienny badacz burżuazyjny, Piotr Chmielowski, zdobył się na stwierdzenie wyższości ideowo-artystycznej *Potopu* nad *Ogniem i mieczem.* On też przenikliwie rozszyfrował źródła tego faktu. W omówieniu *Potopu* pisał:

> Gdyby takie obrazy wymalowane były przez któregoś z powieściopisarzów o silnie zaznaczonych demokratycznych rysach, to może by krytycy z owej sfery arystokratycznej znaleźli sposobność do krzyków o zohydzaniu przeszłości dla tendencji; ponieważ jednak zrobił to twórca postaci księcia Jeremiego, nie po-

czytali mu za grzech wystawienie prawdy dziejowej, ale niesmak swój wewnętrzny wyrazili chłodniejszym przyjęciem *Potopu* i zdaniem o jego niższości artystycznej w porównaniu z pierwszą powieścią (*Ogniem i mieczem*).

Chmielowski trafnie wskazał również, że tendencyjne obniżanie wartości *Potopu* ma swe przyczyny w silnych akcentach antymagnackich dzieła.

Ocena Chmielowskiego, najbardziej słuszna, najtrafniej ukazująca wyższość *Potopu* nad pozostałymi powieściami *Trylogii* jest, jak się już rzekło, zupełnie odosobniona. Cała olbrzymia reszta krytyków zawsze oddawała pierwszeństwo *Ogniem i mieczem*. Gdy przed dwudziestu laty badacz dziejów Polski, Olgierd Górka, w sposób nie zawsze zresztą słuszny, próbował podważyć wygórowane oceny *Ogniem i mieczem*, wykazując błędy i fałsze historyczne zawarte w tej powieści, reakcyjna publicystyka niemal jednomyślnie uznała to za „szarganie świętości narodowych". Bo też właśnie dzięki tej pierwszej powieści Sienkiewicza o XVII wieku został on okrzyczany nauczycielem narodu, hetmanem duchowym i wodzem serc polskich. Za tymi wszystkimi mistycznymi tytułami kryje się jedno: chęć pasowania Sienkiewicza na świadomego ideologa reakcji, chęć uczynienia z autorytetu pisarza broni ideowej klas panujących. Tak było od chwili ukazania się *Ogniem i mieczem*. Od razu zaczęto wysławiać w tej powieści to, co było w niej właśnie najbardziej ograniczone, ciasno-szlacheckie, nacjonalistyczne, antyludowe. Rej wiodła tu zwłaszcza krytyka wychodząca z pozycji ideowych reakcji galicyjskiej, która usiłowała wrogą postawę Sienkiewicza wobec walki wyzwoleńczej ludu ukraińskiego w XVII wieku wygrywać w walce ze współczesnymi dążeniami wyzwoleńczymi Ukraińców, znajdujących się pod uciskiem zarówno biurokracji austriackiej, jak i reakcyjnych rządów sprawowanych w Galicji przez polski obóz arystokratyczno-burżuazyjny. Próbowano uczynić z Sienkiewicza rzecznika panowania tzw. warstw historycznych — ziemiaństwa, w narodzie polskim, do czego autor *Potopu* nie dawał przecież powodu. Toteż tej powieści świadomie nie doceniano, a nawet po części przemilczano na rzecz *Ogniem i mieczem*. Znamienny jest przykład oceny obu powieści przez głównego szermierza sławy Sienkiewicza jako autora *Ogniem i mieczem* i *Rodziny Połanieckich*, czołowego krytyka i historyka literatury należącego do obozu reakcji galicyjskiej, Stanisława hr. Tarnowskiego. *Ogniem i mieczem* było przedmiotem jego odczytów i obszernej rozprawy. Uznał powieść za najlepszą w świecie, dalej pisał o niej:

...taka powieść to nie tylko ozdoba i chluba dla literatury, nie tylko arcydzieło sztuki, nie tylko nauka historii każdemu dostępna a niesfałszowana, ale kordiał zdrowia dla społeczeństwa, a przez to dobry, a powiedzmy otwarcie, wielki czyn.

Tenże wstecznik pisze o drugiej powieści *Trylogii* w tonie już znacznie chłodniejszym. Zdobywa się nawet na sporo pochwał, ale oceniając *Potop*, najgoręcej chwali *Ogniem i mieczem*, by wreszcie ująć swoją konkluzję w twierdzeniu, że „natchnieniem i wykonaniem *Potop* nie stoi tak wysoko jak *Ogniem i mieczem*". Co warte są te pochwały, jaki jest ich sens, wskazać może fakt, że wsteczna ideowo i zupełnie chybiona artystycznie *Rodzina Połanieckich* oceniana była przez tegoż Tarnowskiego także jako szczytowe osiągnięcie Sienkiewicza; jej filisterska ideologia uznana została przez niego za najwyższą ideowość, jej lichota moralna — za wyżyny moralności. „Każdemu kawalerowi — pisał Tarnowski — zabierającemu się do stanu małżeńskiego ksiądz przy przedślubnej spowiedzi powinien by nakazać, żeby pilnie i do późnego wieku odczytywał i rozpamiętywał trzeci tom *Rodziny Połanieckich*". Skoro nawet z księdza podczas spowiedzi przedślubnej pragnęło się uczynić propagatora zakłamanej moralności burżuazyjnej i arystokratycznej, można się nie dziwić, że chciano uczynić z *Ogniem i mieczem*, dzieła właśnie ograniczonego, wstecznego w wymowie ideowej — „naukę historii każdemu dostępną a niesfałszowaną".

Wiemy, co sądzić o takiej opinii. Gdy masy ludowe stają się jedynym prawowitym dziedzicem kultury narodowej stworzonej w przeszłości, muszą nie tylko dokonać przewartościowania samej spuścizny dóbr kulturalnych, lecz i sądów o nich. W przypadku *Trylogii* przywrócić musimy sposób wartościowania jej poszczególnych części właściwy szerokim masom narodu, które wiedzione trafnym poczuciem krytycznie odczytywały *Ogniem i mieczem* mimo jego urzekającej siły artystycznej, a w *Potopie* odnajdowały wierny i piękny obraz ogólnonarodowej walki wyzwoleńczej, zwierciadło, może nieaktualne w tej powieści, ale równocześnie odbijające ich własne pragnienia i tęsknoty.

Że tak właśnie było rzeczywiście, jakże dowodnie świadczy autentyczna relacja syna chłopskiego — nauczyciela Władysława Białka, który swe piękne wspomnienia o książkach Sienkiewicza nazwał *Sporem z ojcem*. Władysław Białek pisze:

Sienkiewicza poznałem w szóstej klasie wiejskiej szkoły. Była to *Trylogia*. Pochłaniałem ją wtedy młodym, rozpalonym umysłem. Przeżywałem wszystkie przygody bohaterów tak dalece, że zapominałem o odrabianiu lekcji. Uciekałem

z książką w pole lub do pobliskiego lasu. *Trylogia* i *Krzyżacy* oszałamiały mnie ogromem faktów, a raczej przygód, budząc zazdrość, że takich przygód nie będę mógł przeżywać, bo jakże, kiedy to wolno tylko szlachcie...

Czar *Ogniem i mieczem* prysł wtedy, gdy mój ojciec zabrał się do czytania i na swój sposób zaczął komentować historię i bohaterów powieści, nazywając Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego i im podobnych po prostu „bandytami". Toczyłem z ojcem o to zacięty spór, ale bez skutku. W mojej wyobraźni wszystkie te postacie były zachwycające, a tymczasem ojciec mieszał je z błotem.

— Widzisz rycerzy — mówił do mnie — a ja widzę dwory, folwarki i widzę ukraińskiego chłopa...

— Ale przecież pod Zbarażem rycerze bronili ojczyzny!

— Dworów swoich i panowania na cudzej ziemi bronili! Kraju bronili w *Potopie*. I tam — zobaczże, Sienkiewicz pokazuje polskiego chłopa, bo za dobrą sprawą stawał, i stawał sam, nie przymuszony. Ojczyzny bez ludu nie obronisz. Pamiętasz Michałka, pamiętasz górali? To są twoi bohaterowie — boś chłop.

Szukałem kogoś, kto mógłby powiedzieć mi prawdę o *Trylogii*, lecz nie znalazłem nikogo takiego w najbliższym otoczeniu a do nauczycieli bałem się z tym zwrócić...

Czy mój ojciec, który instynktem chłopskiego działacza wyczuł klasową treść *Ogniem i mieczem*, miał we wszystkim rację? Myślę, że nie całkowicie, choć na pewno rozumiał ją lepiej niż my uczniowie sanacyjnego seminarium (nauczycielskiego; dop. S. S.).

Nie mógł on jednak ocenić wielkości Sienkiewicza jako pisarza i w swym gorzkim gniewie na chwalcę „kresowych rycerzy" zbyt ostro wyrzucał mu to, co łamało w pewnych utworach prawdę o życiu dawnej Polski [4].

Ten dłuższy fragment wspomnienia o lekturze Sienkiewicza w chłopskim domu, do którego on pierwszy trafił spośród wielkich pisarzy polskich, starczyć może za komentarz. I uprawnia do podtrzymywania podstawowego wniosku wynikającego z naszych wywodów, że *Potop* jest dziełem sztuki należącym do cennego dziedzictwa narodu polskiego, którego jutrem — socjalizm.

---

[4] Wieś, VIII, 1951, nr 49.

JERZY ZIOMEK

„TRENY“ JANA KOCHANOWSKIEGO*

Utworu podobnego *Trenom* nie zna literatura światowa. „Trzeba pamiętać — pisze niepośledni znawca problemu Tadeusz Sinko — że między wszystkimi epicediami rzymskimi nie ma ani jednego, które by szczerością, poetycznością, artyzmem dorównywało *Trenom*. Co bowiem u poetów rzymskich jest zwyczajową, konwenansową formułką, u Kochanowskiego staje się formą pełną żywej, bo przeżytej treści; co tam jest czczym frazesem, tu tętni szczerą prawdą“[1].

Treny — jak dobrze wiadomo — powstały pod bezpośrednim wpływem ciosu, jaki spotkał poetę. Fakt ten wystarczał przez długie lata badaczom dla wyjaśnienia genezy i interpretowania *Trenów*. Wąski biografizm i psychologizm w badaniach nad *Trenami* prowadził do naturalistycznego i ahistorycznego traktowania utworu, odrywał *Treny* od ideowych konfliktów epoki i od jej literackich konwencji. Skrajnie przeciwną drogę obrał Hartleb w swej książce pt. *Nagrobek Urszulki*, który zainteresował się stosunkiem utworu do poetyki renesansowej, natomiast w sposób nonszalancki potraktował sprawę osobistych przeżyć poety-ojca, stwierdzając ze złośliwą satysfakcją, że ten rzekomo zrozpaczony i z bólu nieprzytomny ojciec w czasie pisania *Trenów* spokojnie zajmował się interesami majątkowymi[2]. I ten kierunek był fałszywy. Wraz z wąskim biografizmem musimy stanowczo odrzucić formalistyczne sugestie Hartleba, owo lekceważenie i negowanie osobistych przeżyć poety, odmawianie artyście prawa do ludzkiego cierpienia.

Walkę o prawo do pisania o sobie, walkę o realistyczny model autobiograficzny stoczył poeta zwycięsko w *Pieśniach* i *Fraszkach*. Była to —

---

* Końcowy fragment essayu *Jan Kochanowski — próba interpretacji*.

1 T. Sinko, *Wstęp do „Trenów“*. Biblioteka Narodowa, S. I, nr 1. Wrocław 1949, s. IX.

2 M. Hartleb, *Nagrobek Urszulki*. Kraków 1927, s. 12 nn.

jak wiemy — walka o prymat spraw człowieka w literaturze toczona przeciw konwencjom hagiograficznym i dworskiej służebności poezji. *Treny* są tej walki dalszym ciągiem. Dzieli je od *Pieśni* nie tylko przeciąg kilkunastu lat, które wzbogaciły osobiste doświadczenie życiowe pisarza, ale i okres wzmożonej ofensywy kontrreformacji na literaturę humanistyczną. Ofensywa ta rodziła poetów-konwertytów w rodzaju Sępa-Szarzyńskiego, u którego rozmaitość i bogactwo ludzkiej psychiki sprowadzone zostały do jednej dominanty: uczucia kajającego się grzesznika. Ślady naporu kontrreformacji na Kochanowskiego odnajdziemy wprawdzie w *Trenach*, w ich części konsolacyjnej, ale trzon utworu służy poznaniu skomplikowanej ludzkiej psychiki i w swej pasji poznawczej skierowany jest przeciw podporządkowanej celom religijnym hierarchii ważności spraw i tematów w sztuce.

Bezpośrednim bodźcem do napisania *Trenów* był ból po stracie córki. Fakt śmierci dziecka jest ideologicznie obojętny, ale decyzja przedstawienia własnego bólu w cyklicznym *epicedium*, wysiłek twórczy zmierzający do precyzyjnego odtworzenia dziejów własnego cierpienia nabiera w konkretnej sytuacji historycznej wagi deklaracji ideowej.

Ale *Treny* stają w opozycji nie tylko wobec tendencji literatury religijnej. Drugim wrogiem realizmu w literaturze były dworskie konwencje literackie. W zakresie poezji epicedialnej konwencje te były szczególnie ostro sformułowane. Scaliger pisząc o „wzniosłym tonie" poezji (a więc i o epicediach), dopuszcza używanie go tylko wobec wielkich osobistości (*personae graves*), dodając równocześnie, że *personae graves sunt: Dii, Heroes, Reges, Duces, Civitates*[3]. Scaliger skodyfikował tu praktykę renesansowego środowiska dworskiego, wyraził pogląd mecenatu na twórczość literacką.

Urszulka nie była w żadnym razie *persona gravis*, *Treny* więc były jak najbardziej niezgodne z duchem dworskiej poetyki renesansowej. To było powodem zlekceważenia *Trenów* przez współczesnych jako utworu mało ważnego, bo poświęconego stracie nic nie znaczącej trzydziestomiesięcznej córeczki. Januszowski, biorąc zresztą *Treny* w obronę, pisze: „[Kochanowski] zostawił *Treny*: l e k k i e, r z e k ą, p o d o b n o" (podkr. J. Z.)[4]. Kto tak mówił, tego Januszowski nie pisze. Domyślamy się tu raczej opinii dworskiej elity kulturalnej, bo — jak skądinąd wiadomo —

---

[3] J. C. S c a l i g e r, *Poetices libri septem*. Ed. 3, 1586. Referuję za Hartlebem, *op. cit.*, s. 7.

[4] J. K o c h a n o w s k i, *Dzieła wszystkie* (wyd. pomnikowe). T. 2. Warszawa 1884, s. V.

Treny miały aż do XVIII wieku swoich licznych naśladowców[5], a poszczególne ich fragmenty odnajdujemy często na szlacheckich nagrobkach.

Przezwyciężenie dworskich konwencji epicedialnych wyraziło się także w cyklicznym charakterze *Trenów*. Wszystkie dotychczasowe *epicedia* brały za bohatera zmarłą osobistość, za temat — jej zasługi i godności. Tę praktykę dworskiej poezji przejęła i kodyfikowała poetyka kontrreformacji. W książeczce pt. *Poeticarum Institutionum libri III*, wydanej z końcem XVI w. Jacobus Pontanus, Societatis Jesu, pisał:

> Epitaphium... est metricum quoddam epigramma, quod videlicet inscribi possit defunctorum sepulchro, sive tumulo, illorum plerumque nomen, aetatem, merita, statum, dignitates, laudes tum animi tum corporis... *etc.* (podkr. J. Z.).

Mowa tu o *epitafium*, ale, jak słusznie stwierdza Hartleb, podobny schemat odnajdziemy w innych formach poezji funeralnej[6]. Tymczasem w *Trenach* bierze Kochanowski za temat siebie samego, swój ból, swoje rodzicielskie cierpienie. Nie znaczy to bynajmniej, że w ten sposób została pomniejszona postać Urszulki, przeciwnie, spotykamy się tu nawet z pewnym jej uniezwykleniem. Ale podkreślanie niezwyczajnych zalet zmarłej, dość daleko idące zindywidualizowanie cech charakteru bądź co bądź małego dziecka służy tu nie celom panegirycznym, lecz uzasadnieniu ogromu straty i własnego bólu.

Badacze (jak Sinko, Hartleb) próbowali w budowie poszczególnych trenów lub konstrukcji cyklu odnaleźć poszczególne elementy konwencjonalnego epicedium, jak np. *laudes, iacturae demonstratio, luctus, consolatio*[7]. Istnienie tych elementów w *Trenach* jest naturalną konsekwencją samego tematu; natomiast nie podobna zamknąć oryginalnej — przyznaje to Hartleb — bogatej treści *Trenów* w jakimkolwiek schemacie konwencjonalnej poezji funeralnej. Konstrukcja *Trenów* bowiem jest konstrukcją realistyczną, ponieważ obrazuje kolejne, typowe stadia ludzkiego cierpienia: od żalu człowieka nie pojmującego jeszcze w pełni wielkości straty, poprzez rozpacz, krzyk, aż do stopniowego ukojenia. Kochanowski przedsięwziął pisać nie tyle *laudem tum animi, tum corporis*, ile historię bólu ojca dotkniętego śmiercią dziecka.

Fakt, że Kochanowski pisał o konkretnym wydarzeniu z osobistego życia nic tu nie zmienia. Poeta potrafił własne doświadczenie uogólnić,

---

[5] T. Sinko, *Wstęp do „Trenów"*, s. XV.
[6] M. Hartleb, *op. cit.*, s. 24 n. Cytat z Pontana za Hartlebem.
[7] M. Hartleb, *op. cit.*, s. 75.

tak że zagwarantował swojemu utworowi trwałą wartość poznawczą. Trwała wartość *Trenów* polega nie tylko na tym, że poeta dał precyzyjny (bardziej precyzyjny niż w całej swej dotychczasowej twórczości) i wierny obraz wewnętrznego życia człowieka, ale i na tym, że w użytych tu środkach wyrazu, metaforach, paralelach i porównaniach odwołał się do ogólnie zrozumiałych spostrzeżeń i wyobrażeń. Odrzucając epicedialną tradycję stylu *grandiloquus* szukał Kochanowski konkretyzacji swych wewnętrznych przeżyć w obrazach otaczającej przyrody, w opisie zachowania człowieka. Jak poprzednio nawiązał i tu do tradycji poezji ludowej i realistycznej poezji antycznej. By wyrazić bunt przeciw bezmyślnej, niepotrzebnej i okrutnej śmierci, posłuży się Kochanowski piękną paralelą, która abstrakcyjne pojęcia przekłada na język konkretów:

Jako oliwka mała pod wysokim sadem
Idzie z ziemie ku górze macierzyńskim śladem,
Jeszcze ani gałązek, ani listków rodząc,
Sama tylko dopiro szczupłym prątkiem wschodząc:
Tę jeśli, ostre ciernie lub rodne pokrzywy
Uprzątając, sadownik podciął ukwapliwy,
Mdleje zaraz, a, zbywszy siły przyrodzonej,
Upada przed nogami matki ulubionej — //
//Tak ci się mej namilszej Orszuli dostało.
(Tren V)

Lub w trenie I:

Tak więc smok upatrzywszy gniazdo kryjome
Słowiczki liche zbiera a swe łakome
Gardło pasie; tymczasem matka szczebiece
Uboga a na zbójce coraz się miece
Prózno, bo i na samę okrutnik zmierza,
A ta nieboga ledwe umyka pierza.

Ten typ paraleli odwołuje się do ludowego myślenia i stylu, zawsze konkretnego i zawsze obrazowego[8]. Elementy obrazu są zaczerpnięte

---

[8] W. Kubik (*Geneza „Trenów" Jana Kochanowskiego.* Tarnopol 1903) twierdzi, że cytowany fragment jest dosłownym przekładem z greckiego poety Moschosa. Twierdzenie to obala Sinko (*Wzory „Trenów" Kochanowskiego.* Eos, 1917 s. 84 n.) podając jako wspólne źródło Moschosa i Kochanowskiego Homera *Iliadę*, II, 308 nn. Istnieje u Kochanowskiego, Moschosa i Homera pewne ogólne podobieństwo w pomyśle obrazu smoka rzucającego się na „słowiczki liche" (u Homera „wróbelki"). Trudno tu dyskutować, czy to naśladownictwo, czy tylko reminiscencja. Sam typ rozbudowanego porównania, które tu nazywam za Czernikiem (*Poezja chłopów polskich*) paralelizmem, jest w równym stopniu charakterystyczny dla polskiej poezji ludowej, co dla Homera (porównanie homeryckie). By nie przenosić rozważań na grunt „wpływologii", wypada jeszcze raz skonstatować, że wykorzystywa-

z życia, z otaczającej człowieka przyrody, opierają się na faktycznej analogii, a nie na konwencji alegorycznej. Dość porównać wyobrażenie śmierci u Kochanowskiego z alegorycznym kościotrupem średniowiecznej literatury. Te dwie zupełnie odmienne metody artystyczne wyrażają dwie odmienne postawy ideologiczne. W literaturze kościelnej średniowiecza makabra „tańców śmierci" była narzędziem religijnej pedagogiki strachu, porównanie Kochanowskiego wyraża bunt świeckiego człowieka w imię życia i jego uroków.

Już poprzednio stwierdziłem, że ludowość Kochanowskiego, podobnie jak ludowość wszystkich wybitnych pisarzy, nie polega na prostym naśladowaniu cech poezji ludowej, że, przeciwnie, jest twórczym wykorzystaniem jej realistycznych doświadczeń. *Treny* obrazują tę tezę jeszcze lepiej niż *Pieśni* i *Fraszki*. W *Trenach* widać, jak poetyka pieśni ludowych idzie w zawody o lepsze z całą tradycją mitologiczną. Ścierają się tu dwie tendencje, ale nie jest to walka o zwykłą statystyczną przewagę, lecz próba życia dwu poetyk, próba ich adekwatności w wyrażaniu uczuć człowieka. Tren I zaczyna się jakby apostrofą do całej tradycji funeralnej poezji i mitologii antycznej:

Wszytki płacze, wszytki łzy Heraklitowe
I lamenty, i skargi Symonidowe,
Wszytki troski na świecie, wszytki wzdychania
I żale, i frasunki, i rąk łamania,
Wszytki a wszytki zaraz w dom się mój znoście,
A mnie płakać mej wdzięcznej dziewki pomożcie.

To nagromadzenie aluzji mitologicznych, wszystkich Heraklitowych łez, Symonidowych skarg, Orfeuszowych dróg (tren XIV) czy płaczów Niobe (tren XV), cały erudycyjny aparat nie może sprostać ambitnemu

---

nie doświadczeń polskiej poezji ludowej nie oznacza odrzucenia wszelkich tradycji antycznych, oznacza jednak dokonanie wyboru z literatury antycznej takich wzorów, które by były najbliższe specyfice narodowej polskiej, realistycznej poezji ludowej. W tym rozumieniu problemu „ludowy" Homer jest daleko bliższy Kochanowskiemu niż wykwintny Wergiliusz. Jest rzeczą ciekawą, że dworska poetyka renesansowa miała na tradycję antyku wręcz odmienny pogląd. K. Borinski (*Die Antike in Poetik und Kunsttheorie.* T. 1. Leipzig 1914, s. 232) pisze: „Aber der natürliche Ausdruck dieser natürlichen Empfindung verletzt Scaliger bei Homer. Dem wütenden, sich die Lenden schlagenden Achill stellt er als römisches Muster den Aeneas entgegen, der beim Untergang der Pallas nicht durch Tränen, wütende Blicke, Zähneknirschen seinen Zorn bekundet, sondern durch »Unterdrückung der Worte und Aufraffen des Geistes«". I w innym miejscu: Scaliger sądzi, że „bei Homer ist nur das Genie (*ingenium*) und der Entwurf (*idea, res*) gross, Kunst und Ausführung (*verba*) — roh" (s. 233).

zadaniu: przedstawieniu historii cierpienia. I dlatego po tej apostrofie następuje owo piękne porównanie:

Tak więc smok upatrzywszy gniazdo kryjome itd.,

które dopiero daje wyobrażenie o stanie uczuć „niefortunnego oćca".

Kochanowski znał liryczne walory obrządkowych pieśni ludowych. Z wiedzy tej zrobił użytek w trenie VI, gdzie dla spotęgowania nastroju rozpaczy posłużył się prawem kontrastu, wtrętem z pieśni weselnej. Po wierszach:

Nie nasyciłaś mych uszu swymi piosnkami
I tę trochę teraz płacę sowicie łzami.
\+ A tyś ani umierając śpiewać przestała,
Lecz matkę, ucałowawszy, takeś żegnała:

następuje czterowiersz wzięty w cudzysłów:

\+ „Już ja tobie, moja matko, służyć nie będę,
\+ Ani za twym wdzięcznym stołem miejsca zasiędę;
Przyjdzie mi klucze położyć, samej precz jechać,
Domu rodziców swych miłych wiecznie zaniechać".

„Tak żegna córka — pisał Brückner — wychodząc za mąż matkę i dom rodzicielski"[9]. Gorzką ironią brzmią te wiersze włożone w usta umierającej, tym bardziej, że poeta wydobył nastrój weselnej pieśni zmieniając rytm wiersza. Cały tren VI — to trzynastozgłoskowiec utrzymany w toku amfibrachiczno-trocheicznym, o średniówce 8+5, jedynie jeden wiersz narratora i dwa Urszulki są zbudowane z 5 kolejnych trochei i końcowego amfibrachu:

Ss Ss Ss Ss Ss sSs

Wiersze te oznaczam krzyżykiem +. W ten sposób powstał trzynastozgłoskowiec typu 4+4+5:

Już ja tobie // moja matko // służyć nie będę

Łoś notuje taki wiersz dopiero u Szymona Zimorowicza[10], oraz w pieśni ludowej:

A mój ptaszku // krogulaszku // wysoko latasz
Powiedz-że mi // nowineczkę // gdzie się obracasz[11].

Ten ostatni jednak nie utrzymuje konsekwentnie toku trocheicznego.

---

[9] A. Brückner, we wstępie do *Pism zbiorowych* J. Kochanowskiego. T. 1. Warszawa 1924, s. 59.
[10] J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* (1920), s. 119.
[11] *Op. cit.*, s. 41.

Cytowany fragment jest wielką zdobyczą wersyfikacji Kochanowskiego. Dla podkreślenia zmiany nastroju Kochanowski zastosował zabieg, który nazwijmy sobie cudzysłowem wersyfikacyjnym. Takie postępowanie jest wzorem jedności poetyki i wersyfikacji.

Inny użytek zrobił poeta z ludowych obrządków w trenie VII. Czytamy tu:

Nieszczęsne ochędóstwo, żałosne ubiory
        Mojej namilszej cory,
Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie,
        Żalu mi przydajecie?
Już ona członeczków swych wami nie odzieje —
        Nie masz, nie masz nadzieje:
Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany.
        Już letniczek pisany
I uploteczki wniwecz, i paski złocone,
        Matczyne dary płone.

Bardzo oryginalna jest budowa wiersza w tym trenie. Jego zasadą jest dwuwiersz 7+6, 7, związany rymem aa, bb, cc... itd. W ten sposób wiersz drugi jest jakby echem pierwszego. Odpowiada to ludowemu zawodzeniu pogrzebowemu, o którym pisze Kolberg:

Tak przy wystawieniu ciała w trumnie, jak i przy pochodzie na cmentarz i przy grzebaniu ciała, najbliższi krewni nieboszczyka, osobliwie kobiety, zawodzą głośnym płaczem i krzykiem swoje skargi wypowiadając miarowo (*recitando*) z przedłużonym każdego wiersza zakończeniem wyrazy żalu po zmarłym lub wyliczając zasługi i pochwały czynów jego za żywota dokonanych[12].

Nie jest to jednakże żadne ślepe naśladownictwo obrzędów ludowych. W dalszym ciągu tego samego trenu poznajemy dopiero mistrza. Kochanowski wyszedłszy od monotonnego zawodzenia tym mocniej uwypukla w następnych wierszach niepohamowany bieg uczuć:

Nie do takiej łożnice, moja dziewko droga,
        Miała cię mać uboga
Doprowadzić; nie takąć dać obiecowała
        Wyprawę, jakąć dała.

---

[12] O. Kolberg, *Chełmskie*, S. I., s. 187.

Można do tego ustępu odnieść to, co tak trafnie pisze Adam Ważyk o trenie X:

> Wzburzona myśl rozwija się w szeroko rozbudowanych zdaniach, tok zdania przebiega przerzutniami od wiersza do wiersza, przestanki logiczno-gramatyczne nie zawsze pokrywają się z końcówkami wierszy, nie zawsze półprzystanki dobiegają do średniówki. Ten ożywiony tok myśli uwydatnia się tym bardziej, że mamy przed sobą wypracowany technicznie model regularnego wiersza, polskiego sylabowca [13].

Związanie i uzależnienie form wersyfikacyjnych od treści utworu jest zdobyczą praktyki pisarskiej Kochanowskiego. Rej w *Żywocie Józefa* narzekania i rozpacz rodziców Józefa rozłożył na regularne, izometryczne wiersze bez *enjambements* — Kochanowski stanął wyżej, nie tamował wylewów uczucia miarą wiersza [14].

*

Jest rzeczą charakterystyczną, że w konstrukcji *Trenów* kulminacyjny punkt dramatycznego napięcia, rozpacz poety jest równocześnie miejscem ostrego konfliktu ideowego. Tłumaczy się to tym, że — choć fakt śmierci dziecka jest ideologicznie neutralny — stosunek człowieka do faktu i zagadnienia śmierci, osobistego nieszczęścia, sensu życia jest jak najmocniej związany z jego światopoglądem i z określonym historycznie całokształtem konfliktów ideologicznych danej epoki.

Tren XVI staje się generalną rozprawą z ideałami stoicyzmu, z doktryną nakazującą człowiekowi zachowanie olimpijskiego spokoju i obojętności wobec nieszczęść i cierpień. Tren XVI jest w całości próbą demaskacji tej doktryny poprzez konfrontację z prawami życia. Poeta wyrzuca ironicznie Cyceronowi:

> Przecz z płaczem idziesz, Arpinie wymowny,
> Z miłej ojczyzny? Wszak nie Rzym budowny,
> Ale świat wszytek miastem jest mądremu
> Widzeniu twemu.
>
> Czemu tak barzo córki swej żałujesz?
> Wszak się ty tylko sromoty wiarujesz;
> Insze wszelakie u ciebie przygody
> Ledwe nie gody.

---

[13] A. Ważyk, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*. Warszawa 1951.

[14] Zob. B. Nadolski, *Sprawa motywów i kompozycji w „Trenach"*. Pamiętnik Literacki, XXX, 1933, s. 185 nn.

Śmierć, mówisz, straszna tylko niezbożnemu.
Przecz-że się tobie umrzeć cnotliwemu
Nie chciało, kiedyś prze dotkliwą mowę
Miał podać głowę?

„Dyskusja ta — pisze St. Łempicki — jest odrzuceniem nieludzkich lekarstw stoickich, jest na całej linii obroną ludzkiego prawa do płaczu w nieszczęściu... Wobec wymowy życia... upada tak samo mądrość epikurejska, upada też ciche egoistyczne zaufanie w swe skromne cnoty i liczenie na wyrozumiałość Boga"[15]. Łempicki widzi w tym trenie polemikę głównie z Cyceronem, zdaniem Hajkowskiego[16] także i Seneka dostarczył Kochanowskiemu materiału do ironicznego przedstawienia „mądrości" stoickiej.

Tak więc tren XVI stał się protestem poety-realisty przeciw doktrynerstwu, przeciw sztucznemu modelowi człowieka wolnego od normalnych ludzkich uczuć. Tymczasem burżuazyjna historia literatury przywykła traktować ten tren jako „bankructwo... przekonań filozoficznych" Kochanowskiego[17], jako odwołanie poglądów głoszonych ongi w *Pieśniach* i *Fraszkach*. Twierdzenie to było oparte na rozmyślnym uproszczeniu problemu: polemika z Cyceronem i Seneką miała oznaczać generalną polemikę z laicką tradycją antyku w imię nawrócenia się poety. Tak oczywiście nie było. W następnym trenie czytamy:

Lecz Pan, który, gdzie tknąć, widzi
A z przestrogi ludzkiej szydzi,
Zadał mi raz tym znaczniejszy,
Czymem już był bezpieczniejszy.

Człowiek, nawet jeśli wierzy w mity, z mitami bezpośrednio nie polemizuje. Polemizuje natomiast z określoną ideologicznie treścią wyobrażenia i interpretacji boga, z określonym sposobem jego pojmowania. Przykład tego mieliśmy podpatrując pracę Kochanowskiego nad przekładem *Psałterza*. Cytowana zwrotka trenu XVII to ironiczne przedstawienie chrześcijańskiej pokory i skromności człowieka.

Do łącznego rozpatrywania obu trenów upoważnia ostatnia zwrotka trenu XVI, jakby pomost do trenu następnego:

Czasie, pożądnej ojcze niepamięci,
W co ani rozum, ani trafią święci,
Zgój smutne serce, a ten żal surowy
Wybij mi z głowy.

---

[15] St. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce*. Warszawa 1952, s. 216 n.
[16] Z. Hajkowski, *Do genezy „Trenów"*. Ruch literacki, IV, 1929, s. 292.
[17] St. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*. Warszawa 1947, s. 133.

Rozum i święci — stoickie mędrkowanie i religijna pociecha znalazły się pod jednym obstrzałem. To nie przypadek. Musimy zdać sobie sprawę, jaki był ideowy sens percepcji stoików, Cycerona i Seneki w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI stulecia. Okazuje się bowiem, że stoicyzm był adaptowany przez kościół katolicki. Dość przypomnieć starą, sięgającą średniowiecza legendę o korespondencji św. Pawła i Seneki, dość zacytować zdanie Górnickiego o Senece: „Wielki filozof sekty stoickiej, która najbliżej jest wiary naszej“[18]. Polski, laicki humanizm nie obdarzał stoików takim zaufaniem jak katolicyzm[19]. W szkołach katolickich czytywano traktaty Seneki również celem zaznajomienia się z filozofią moralną stoików jako uzupełnieniem etyki katolickiej, a wskazówką w tej mierze jest poniekąd edykt synodu piotrkowskiego z r. 1542, wydany z powodu nowatorstw religijnych, wprowadzonych głównie do szkół wielkopolskich. W części dotyczącej szkół trywialnych czytamy:

> In quibus scholis non legantur omnino libri Martini Luteri, Melanchtonis et sequancium, ne ex eorum lectione juventus ab ipsis incunabulis inficiatur. Verum legantur in eisdem scholis et triviis diligenter libri Evangeliorum, Epistolae Pauli, Catho moralis, Isocrates, Officia Beati Ambrosii, decem praecepta, Hymni Sequentiae, Ascensii officium per quadragesimam, C i c e r o, Virgilius, Aesopus, Opera S e n e c a e, et alii Oratores et poetae a p p r o b a t i e t i n f i d e c a t h o l i c a m i n i m e s u s p e c t i (podkr. J. Z.)[20].

To bardzo pouczający kanon lektury. Dodajmy do tego jeszcze stwierdzenie Tadeusza Zielińskiego o tym, że „Cicero... wurde bei den Jesuiten sehr eifrig gelesen“[21]. Nie było to zatem żadne „bankructwo własnych przekonań filozoficznych“. *Pieśni*, *Fraszki* i *Foricoenia* nie głosiły stoickiej obojętności, głosiły zasadę rozsądnego życia, były pochwałą biesiady, miłości, namiętności. Treny XVI i XVII to dokument obrony poety przed antyhumanistyczną, doktrynerską etyką katolickiego neostoicyzmu.

Ale tren XVII nie kończy cyklu. Tren XVIII utrzymany w tonie psalmicznym, jest jakby palinodią w stosunku do poprzednich trenów. Czyżby zatem Windakiewicz miał rację?

Treny pisane były pod koniec ósmego dziesięciolecia XVI wieku w okresie stale wzrastającej agresji ideologicznej potrydenckiego kościoła

---

18 Ł. G ó r n i c k i, *Rzecz o dobrodziejstwach.* D z i e ł a w s z y s t k i e. T. 2. Warszawa 1886, s. 65.

19 Mowa tu oczywiście o stoickiej etyce, a nie o Cyceronie-mówcy.

20 T. E u s t a c h i e w i c z, *Seneka w Polsce.* E o s, XIX, 1913, z. II, s. 210 n. Cytat z edyktu za Józefem Ł u k a s z e w i c z e m, *Historia szkół w Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim.* T. 1. Poznań 1849, s. 70.

21 Th. Z i e l i ń s k i, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte.* Leipzig und Berlin 1912, s. 246.

katolickiego. Nie były to jednak jeszcze lata zwycięstw reakcji katolickiej, lecz lata ostrej, śmiertelnej walki. Sprzeczności tych trudnych lat znajdą pełne odbicie w *Trenach*, w ich ideowych wahaniach i wątpliwościach. Jak szeroka była amplituda tych wahań najlepiej obrazuje ostatni tren XIX, czyli konsolacyjny. Rodzaj konsolacji powinien dać z natury rzeczy klucz do rozwiązania mocno zadzierżgniętego węzła ideowo-filozoficznych konfliktów w *Trenach*. Tymczasem tren ten kwestię pozostawia otwartą.

Tren X postawił szereg pytań:

Czyś ty nad wszytki nieba wysoko wzniesiona
I tam w liczbę aniołków małych policzona?
Czyliś do raju wzięta? Czyliś na szczęśliwe
Wyspy zaprowadzona? Czy cię przez teskliwe
Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem
Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?
Czy, człowieka zrzuciwszy i myśli dziewicze,
Wzięłaś na się postawę i piórka słowicze?
Czyli się w czyścu czyścisz, jeśli z strony ciała
Jakakolwiek zmazeczka na tobie została?
Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwej była,
Niżeś się na mą ciężką żałość urodziła?
Gdzieśkolwiek jest, jeśliś jest...

W tym szeregu pytań myśl zrozpaczonego ojca przerzuca się od wierzeń chrześcijańskich o pośmiertnym losie duszy, poprzez wierzenia pogańskie i wyobrażenia ludowe aż do całkowitej negacji życia pozagrobowego. W utworze o specyfice epicedialnej tak sformułowane pytania są odbiciem filozoficznych wątpliwości dręczących poetę. Odpowiedź pozytywna na jedno z tych pytań równałaby się deklaracji ideowej. Szukajmy więc odpowiedzi w trenie konsolacyjnym.

W konwencjonalnym śnie poecie pociechy udziela jego matka:

Czegoż płaczesz, prze Boga? Czegoż nie zażyła?
Że sobie swym posagiem pana nie kupiła?
Że przegróżek i cudzych fuków nie słuchała?
Że boleści w rodzeniu dziatek nie uznała...

Dalej następuje obraz nieba, miejsca szczęśliwego przebywania Urszulki:

W niebie szczere rozkoszy, a do tego wieczne,
Od wszelakiej przekazy wolne i bezpieczne;
Tu troski nie panują, tu pracej nie znają,
Tu nieszczęście, tu miejsca przygody nie mają,

Tu choroby nie najdzie, tu nie masz starości,
Tu śmierć, łzami karmiona, nie ma już wolności.
Żyjem wiek nieprzeżyty, wiecznej używamy
Dobrej myśli, przyczyny wszytkich rzeczy znamy.
Słońce nam zawżdy świeci, dzień nigdy nie schodzi,
Ani za sobą nocy niewidomej wodzi.

I zaraz w następnych wierszach:

Twórcę wszech rzeczy widzim w jego majestacie,
Czego wy w ciele będąc prózno upatrzacie.

Ta konsolacja zawiera elementy bardzo różnej proweniencji. Fragment pierwszy jest konsolacją wolną od jakichkolwiek elementów religijnych. Jest to najbardziej naturalna ludzka pociecha, nieco naiwna może. Sinko odnajduje wzór takiej konsolacji u Stacjusza (*Silv.* II, 1, 220 nn.) i u innych pisarzy antycznych[22], a Henryk Szucki[23] twierdzi, że z wszystkich listów konsolacyjnych „jedynie list Serviusa (*Ad famil.* IV 5) wycisnął piętno na trenie XIX". Sprawa to o tyle ważna, że dotyczy wyboru źródeł filozoficznych dla rozwiązania problemu śmierci. Podobnie nie obojętna jest proweniencja fragmentu następnego. Sinko pisze, że „są to wszystko rysy pogańskiego raju powtarzające się od Odysei (IV 565 nn.) aż do Klaudiana tak w opisie wysp szczęśliwych i Elizjum, jak złotego wieku ludzkości na ziemi"[24]. Ale już w wierszach następnych:

Twórcę wszech rzeczy widzim w jego majestacie

dochodzi do głosu wyraźnie chrześcijańskie pojmowanie nagrody niebieskiej i zbawienia jako kontemplacji Boga.

Sinko broniąc „katolicyzmu" *Trenów* stwierdził na tej podstawie, że Kochanowski wyposażył chrześcijańskie niebo w pogański, zaczerpnięty z literatury antycznej sztafaż. Sądzę, że chodzi tu o coś więcej niż o zwykły sztafaż, że chodzi tu o wybór między świecką a religijną konsolacją. Dwoista proweniencja części konsolacyjnej *Trenów* obrazuje napór ideologii katolickiej kontrreformacji na poetę i obronę poety przed nią.

Treny jako historia ludzkiego cierpienia zrodziły się z humanistycznej pasji poznania człowieka, jego życia wewnętrznego. W tym dążeniu jest to utwór jak najbardziej świecki. W środkach wyrazu konkretyzujących

---

22 T. Sinko, *Wzory „Trenów"*, s. 130.
23 H. Szucki, *Jeszcze jedno źródło klasyczne „Trenów" Kochanowskiego.* Pamiętnik Literacki, XV, s. 47.
24 T. Sinko, *Wzory „Trenów"*, s. 131.

przeżycia bohatera — jak najbardziej ludowy. Część filozoficzna *Trenów*, z natury rzeczy najbardziej wystawiona na niebezpieczeństwo agresywnej myśli katolickiej, pozostała dokumentem uporczywego poszukiwania świeckiego uzasadnienia sensu życia, dokumentem obrony świeckiej myśli przed natrętnie podsuwaną łatwizną religijnej pociechy.

*

Treny są ostatnim wielkim dziełem Kochanowskiego. Po nich powstają już mniej ważne utwory o znaczeniu marginalnym. Ostatnie lata przed śmiercią poświęca Kochanowski uporządkowaniu dorobku i przygotowaniu wydania niektórych dzieł, jak gdyby zamknięciu i podsumowaniu trudu życia.

Lata te (1580—1584) zbiegają się mniej więcej z datą zahamowania procesu formowania się elementów narodu, z datą ostatecznego ukształtowania folwarku pańszczyźnianego, z datą zamknięcia radykalnego plebejskiego okresu arianizmu, z datą uzyskania przez reakcję katolicką stanowiska dominującego.

Kochanowski nie podejmie już żadnego nowego, wielkiego tematu, który by był kontynuacją najlepszego, radykalnego i laickiego nurtu jego twórczości. Jednakże jego trud edytorski jest dowodem obrony przed naporem kosmopolitycznej kontrreformacji. Korespondując z Januszowskim w sprawie wydania *Fraszek*, odrzuca propozycję wydawcy, który pragnie usunąć niektóre, zbyt wolnomyślne pewnie i swobodne utwory. „Wyrzucać co z *Fraszek* — pisał poeta — nie zda mi się, bo to jest jakoby dusza ich. *Si quid pruriat incitare possunt.* A tak, proszę, przepuść im teraz W. M." W ten sposób przekazał Kochanowski tradycji całą radykalną i laicką treść swych utworów.

Tradycję tę podjęli pisarze plebejscy końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Oni — a nie Szarzyński, Zbylitowscy, Twardowscy i Kochowski — są właściwymi spadkobiercami artystycznego i ideowego dorobku Kochanowskiego. Tradycja ta prowadzi dalej poprzez poezję polskiego Oświecenia, poprzez Mickiewicza do literatury socjalizmu, która wchłania, kontynuuje i rozwija najwybitniejsze osiągnięcia realistycznej, postępowej i walczącej literatury epok minionych.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

O TWÓRCZOŚCI JANA WIKTORA[1]

1

Dwa są fakty, które skłaniają, by podjąć próbę ogarnięcia całości dorobku twórczego Jana Wiktora. Oto w roku 1953 zamknie się czterdziestoletni okres pracy tego pisarza, a niedawno nastąpiło drugie po wojnie wznowienie jednej z jego powieści — *Wierzb nad Sekwaną*.

Jest jeszcze trzeci powód, który za próbą tą przemawia. Działalność literacka Wiktora, pisarza, który przekroczył już sześćdziesiąt lat życia, jest dotychczas mało zbadanym fragmentem dziejów literackich ostatniego okresu. Najobszerniejsze dotychczas omówienie twórczości tego pisarza, zawarte w III tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Czachowskiego, ma dzisiaj już zasadniczo tylko wartość informacji historycznoliterackiej, a oceny powojenne są — mimo iż Wiktor wydał oprócz szkicu publicystycznego dwie duże powieści — rzadkie, przypadkowe lub kompilacyjne i nie stanowią sprawdzianu jego osiągnięć.

Każde wznowienie książki międzywojennej świadczy dziś bądź o tym, że dany pisarz przechodzi stopniowo na pozycję klasyka, bądź też o tym, że dzieło jego zawiera elementy szczególnie żywotne, które służą sprawom i zmaganiom dnia dzisiejszego, że twórczość jego przynajmniej w niektórych utworach oparła się działaniu nie tyle czasu, ile rewolucyjnych przemian, które nas od niej oddzieliły. Nowe wydanie *Wierzb nad Sekwaną* stanowi przykład drugiej z tych możliwości. Zawarty w tej powieści obraz rzeczywistości okazał się trwały i wartościowy, a przez swoją społeczną wymowę znalazł drogę do serc i umysłów dzisiejszych czytelników.

Toteż od tej właśnie książki należy zacząć krytyczne uporządkowanie materiału literackiego, którego dostarcza twórczość Jana Wiktora.

---

[1] Szkic niniejszy stanowi pełny tekst referatu wygłoszonego na posiedzeniu Sekcji Prozy krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich w dniu 18 czerwca 1952 r. Uwzględnia on ponadto niektóre postulaty wysunięte w dyskusji.

Wierzby nad Sekwaną, wydane po raz pierwszy w r. 1933, są w twórczości Wiktora książką przełomową, która ma wyraźnie graniczny charakter. Powieść ta zamyka okres, w którym literackość i sztuczność koncepcji zabijała realizm, w którym mizantropia i nacechowany subiektywizmem pesymizm fałszowały obraz świata i narzucały pisarzowi programową ucieczkę od człowieka, ucieczkę w świat zwierzęcy, gdzie rzekomo w przeciwieństwie do świata ludzi jedynie jeszcze pozostało miejsce na szlachetność i dobroć. Równocześnie zaś *Wierzby* otwierają etap twórczy, w którym przewagę zdobywają tendencje realistyczne i społeczne.

Ów przełom dokonał się zarówno na podłożu pewnych osobistych predyspozycji Wiktora, jak i w ścisłym powiązaniu z wydarzeniami i procesami społeczno-ekonomicznymi, które kształtowały rzeczywistość polską lat trzydziestych. Owe predyspozycje osobiste to przede wszystkim silna i żywo reagująca wrażliwość Wiktora na wszelkie przejawy nędzy i upośledzenia, na wszelkie formy ucisku i wyzysku człowieka przez człowieka, wrażliwość wyraźnie wsparta świadomością, że ustrój burżuazyjny, którego symbolem stało się dla pisarza w tym okresie znienawidzone miasto, znajduje się w stadium rozpadu i gnicia. Na podatny i zapalny grunt tej wrażliwości prócz doświadczeń zdobytych w zetknięciu z wsią padają pod koniec lat dwudziestych doświadczenia wyniesione z pobytu w polskich ośrodkach emigracyjnych we Francji. Doświadczenia te w pewnym sensie rewolucjonizują świadomość pisarską Wiktora, rozszerzają jej horyzonty, nadają jego współczuciu już nie charakter jednostkowy, lecz społeczny sprawiają, że jego protest przeciw nędzy i krzywdzie przestaje być gorzkim grymasem skłóconego ze światem samotnika, a staje się pełnym pasji oskarżeniem i wołaniem o naprawę zła. Ta nowa postawa pisarska Wiktora kształtować się będzie stopniowo, a dalszymi etapami jej krystalizacji staną się: powieść *Orka na ugorze* (1935) i tom reportaży i szkiców publicystycznych *Błogosławiony chleb ziemi czarnej* (1939). Inaczej mówiąc, terenem, na którym będzie się rozwijać ta przemiana, stanie się problematyka ówczesnej wsi polskiej, miażdżonej bezrobociem i kryzysem ekonomicznym, wstrząsanej coraz liczniejszymi strajkami i buntami.

Brutalny terror polityczny zaostrzającej z roku na rok metody swej walki sanacji, pogłębiający się i rozszerzający swój zasięg kryzys ekonomiczny, wrażenie, iż zaciskająca się pętla faszyzmu oddala i zmniejsza szanse jakiejś poważniejszej i skutecznej zmiany ustroju i układu sił społecznych, wzrost nastrojów i tendencji rewolucyjnych w masach proletariatu miast i wsi, wreszcie świadomość, że źle zorganizowana, osłabiona wewnętrzną sytuacją polityczną i warunkami ekonomicznymi Polska, która nie stała się ojczyzną dla wszystkich obywateli, będzie musiała prę-

dzej czy później stoczyć zbrojną walkę o swoją niepodległość — wszystkie te czynniki musiały wywrzeć decydujący wpływ na przeobrażenie się świadomości pisarskiej twórcy tak uczulonego na otaczające go zło, jakim był Jan Wiktor. Zresztą wpływ tych czynników objął nie tylko jego. Przypomnieć trzeba, że z tych faktów wyprowadził Ignacy Fik swoją jeszcze dość nieśmiałą i supozycyjną tezę o dwóch fazach rozwoju naszej literatury międzywojennej. Teza ta, jak wiemy, okazała się w dużej mierze słuszna i zdołała się utrzymać razem z próbną podówczas charakterystyką tych dwóch faz. Fik uważa rok 1932 za datę przełomową literatury międzywojennej w tym sensie, że w tym właśnie czasie na tle ustępującego indywidualizmu mieszczańskiego uwydatniły się silniej niż kiedykolwiek elementy potężniejącego prądu „literatury z ducha proletariacko-chłopskiej". Oznakami tego przełomu były dla Fika takie zjawiska literackie, jak nagły rozwój powieści środowiskowej, wzrost tendencji społecznych w dziele literackim, łączący się z próbami rewizjonizmu historycznego, ustalanie się mniej więcej jednolitego stylu realistycznego, przezwyciężenie nastawień reportażowych na rzecz postulatów budowy artystycznej, opartej o tendencję ideową, wreszcie zastąpienie różnorodnych kierunków i mód literackich dwoma zasadniczymi typami światopoglądu, dochodzącymi w literaturze przede wszystkim do głosu — witalistycznym i społeczno-humanistycznym[2].

Zbieżność tych spostrzeżeń Fika z przemianami twórczości Wiktora, których początkiem stają się *Wierzby nad Sekwaną*, jest istotna i nie powierzchowna. Fik nie posłużył się twórczością Wiktora dla udokumentowania swojej tezy o przejściu literatury międzywojennej w drugą fazę. Tę lukę jego argumentacji wolno jednak teraz i należy uzupełnić, popierając ją stwierdzeniem, że ewolucja światopoglądowa Wiktora nie poszła w kierunku witalistycznym, lecz wyraźnie w kierunku społeczno-humanistycznym.

2

W nowy etap swojej twórczości wstępował Jan Wiktor z poważnym już ilościowo dorobkiem. Rozpocząwszy działalność pisarską w r. 1913 od krytyki i publicystyki, z pierwszą książką wystąpił dopiero mając lat dwadzieścia dziewięć, w r. 1919, wydając opowieści z Podlasia pt. *Oporni*. Tematyka tej pierwszej książki Wiktora jest o tyle znamienna, że dyktowany patriotyzmem motyw ucisku ludności polskiej pod zaborczą władzą

---

[2] Ignacy Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. Kraków 1939, s. 50—52.

i w obcych środowiskach powróci w jego działalności pisarskiej niejednokrotnie. Wystarczy przypomnieć emigrację polską we Francji, czy skupiska polskie w Rumunii (w książce *Od Dunaju po Jadran*), lub problem ludności polskiej na Śląsku Opolskim.

Po czterech latach przerwy ilość pozycji bibliograficznych systematycznie i stale rośnie. W r. 1923 ukazuje się sentymentalna, przesycona liryzmem i przeładowana opisem opowieść o rozmiłowanym w ptakach góralczyku pienińskim *Przez łzy*. Kontynuacją franciszkańskiego motywu ptaków jest wydana w r. 1925 ewangeliczna opowieść *Legendy o grajku bożym*, gdzie występuje osamotniony, otoczony podłością, szyderstwem i zdradą Chrystus, któremu wierności dochowuje jedno tylko serce ptasze, i gdzie po raz pierwszy dochodzi do głosu tak namiętnie później przez Wiktora akcentowana nienawiść i pogarda dla miasta jako siedliska nieprawości i egoizmu.

W tymże roku 1925 ukazuje się pierwsza powieść Wiktora. Jest nią powieść o wiejskim psie pt. *Burek*. Odtąd pies staje się ulubionym motywem Wiktora, motywem, który w różnych wariantach, lecz w podobnych zasadniczo ujęciach przewijać się będzie przez różne jego książki aż po wydaną po wojnie powieść *Zbuntowany*. Raz jeszcze uczyni go Wiktor centralnym wątkiem utworu, a mianowicie w następnej z kolei książce *Srogi pies i sentymentalny zając* (1928).

Pięciolecie 1928—1933 charakteryzuje szczególna żywotność pisarska, wyrażająca się również silniejszym niż dotychczas ciążeniem ku formie powieściowej. W tymże roku 1928 ukazuje się poza *Srogim psem* jeden z najbardziej znamiennych dla pierwszego okresu twórczości Wiktora utworów, powieść *Tęcza nad sercem;* w roku następnym powraca on do znanej już formy opowieści lirycznej w *Gołębiach przy kościele*, w r. 1931 wydaje ostry pamflet antyurbanistyczny, powieść *Zwariowane miasto*, w rok później raz jeszcze i tym razem po raz ostatni powraca wyłącznie w świat zwierzęcy tomem nowel i szkiców *Eros na podwórzu* i wreszcie zamyka swoją dość płytką i powierzchowną kampanię antyurbanistyczną krótką, pełną charakterystycznych dla tego okresu naturalistycznych przejaskrawień powieścią *Czarna Rózia*. Jest to rok 1932. Następną książką są już *Wierzby nad Sekwaną*.

Jan Wiktor, pisarz od początków swojej działalności literackiej zdecydowanie i nieprzejednanie antyklerykalny, w tym okresie swojej twórczości błąka się po manowcach mistyki, ewangelicznej wiary w miłość, która — jego zdaniem, odrzucona przez spodlony i tonący w zbrodniach świat — przykazaniami swoimi jedynie zdolna jest ocalić go od zagłady.

Wszystkie jego książki z lat 1923—1932 głoszą nienową i nieoryginalną, prymitywną i nieskomplikowaną ewangelię serca. Skarby tego serca odkrywa jedynie w ludziach samotnych, odepchniętych przez świat i skrzywdzonych, w doświadczonych przez los nędzarzach, którzy w poczuciu swojej nieograniczonej dobroci i bezbrzeżnej sprawiedliwości znajdują pełną rekompensatę za nędzę i poniewierkę. Ci ludzie, obdarzeni sercem, to z zasady ludzie wsi w przeciwstawieniu do ludzi złego miasta, które rozwinęło w swoich mieszkańcach egoizm, zawiść, złość, instynkty brutalne i zbrodnicze. Poza tym owym czującym i szlachetnym sercem obdarza Wiktor hojnie ptaki i zwierzęta, a co więcej — ich wyimaginowaną pierwotną dobroć i szlachetność przeciwstawia w ostrych kontrastach zdeprawowaniu ludzi.

Niemal we wszystkich tych książkach czyhają na czytelnika pułapki różnorakich mitów. Mit zbawienia przez miłość, mit szczęśliwego nędzarza, mit zwierzęcej szlachetności, urastający do apokaliptycznych rozmiarów mit złego miasta, mit chłopa fanatycznie przywiązanego do ziemi — oto chyba niekompletny nawet rejestr konstrukcji mitotwórczych, przy pomocy których Wiktor pragnie znaleźć rozwiązanie dręczących go w tych latach problemów moralnych współczesności.

Idealistyczna koncepcja człowieka i świata, ukształtowana w mit o jakiejś pierwotnej a niezwykłej szlachetności istoty ludzkiej, w konfrontacji z rzeczywistością u pisarza tak wrażliwego na zło, jakim jest Wiktor, prowadzi do naturalizmu w obrazowaniu tej rzeczywistości. Dążenie do ostrego skontrastowania mitu-marzenia z życiem daje w rezultacie dwa fałsze — fałsz w obrazowaniu dobra i fałsz w obrazowaniu zła tego świata. Między tymi dwoma skrajnościami miota się bezsilnie myśl i uczucie pisarza, który grzęznąc coraz głębiej w mizantropii i pesymizmie próbuje się z nich ratować koncepcjami serca, wiążącymi ziemię i niebo tęczą dobroci. Razem z tymi koncepcjami wchodzimy w krąg ewangelicznego kultu ubogich duchem, kultu ascetycznych i pokornych nędzarzy, czy wreszcie kultu natur artystycznych, skłóconych ze światem przez poczucie swojej wyższości i posłannictwa.

Od ewangelicznego umiłowania ubogich duchem krok już tylko do tego ujęcia świata zwierząt i ptaków, które daje Wiktor w pierwszej fazie swojej twórczości. Okazuje się, że ta dziedzina jego tematyki najwięcej przysporzyła mu dobrej i złej sławy. Świat zwierzęcy książek Wiktora najsilniej zaprzątał krytyków i recenzentów, których sądy oscylowały między pasowaniem go na godnego następcę Dygasińskiego (Czachowski)

a słowami najostrzejszego potępienia za prymitywną antropomorfizację i fałszowanie psychologii świata zwierzęcego (Aniela Gruszecka)[3].

Nie tutaj jednak leży istota zagadnienia. Dla Wiktora bowiem nie jest chyba sprawą najważniejszą, czy pokazany przez niego pies lub kogut w zachowaniu się swoim i odruchach odpowiadać będzie wiernie tej niewielkiej zresztą wiedzy o przebiegu jego reakcji wewnętrznych, którą zdołaliśmy zdobyć dzięki obserwacji, doświadczeniu i eksperymentom. Wiktor dysponuje niewątpliwie dużą znajomością świata zwierząt i ptaków, zdobytą przez bliskie, samotnicze obcowanie z nim i wrażliwą na jego bogactwo obserwację. Znajomość tę jednak rozbudowuje dosyć swobodnie w kierunku sugerowania zwierzętom i ptakom doznań, przeżyć i sądów czysto ludzkich pozorując prawdopodobieństwo tych zjawisk z jednej strony obfitością nie budzących wątpliwości realiów, z drugiej zaś stosowaniem odpowiednich środków poetyckich, które czasem sprawiają wrażenie użytych dowcipnie i trafnie, czasem znów budzą sprzeciw jako zbyt daleko posunięte uproszczenie.

Nie podejmując się obrony zwierząt Wiktora przed tymi, którzy zarzucają mu fałszowanie ich życia wewnętrznego, chcę zwrócić uwagę, że świat zwierzęcy u tego pisarza służy dość jasnym i prostym celom ideologicznym, w tym wypadku — moralizatorskim. Świat ten w takich książkach jak *Przez łzy*, *Legendy o grajku bożym*, *Burek*, *Tęcza nad sercem* czy *Czarna Rózia* spełnia taką mniej więcej rolę jak w bajce — rolę wielkiej przenośni, alegorii. Społeczeństwo ptaków i zwierząt służy Wiktorowi do tym ostrzejszej krytyki społeczeństwa ludzkiego jako zbiorowości i poszczególnych jego przedstawicieli. Tym samym chwytem posługuje się Wiktor również w celach satyrycznych, jak np. w nowelach ze zbioru *Eros na podwórzu*, które obok *Burka* i *Srogiego psa* najwięcej obudziły zastrzeżeń i protestów. Każde zwierzę, każdy ptak u Wiktora zawsze oznacza w mniejszym lub większym stopniu człowieka. Autor obdarzając swoich przedstawicieli świata zwierzęcego cechami sympatycznymi i pozytywnymi, dobrocią i szlachetnością, wiernością i wdzięcznością, stawia je niejako za wzór ludziom i rzuca im w ten przenośny sposób ostrzeżenie: opamiętajcie się, stajecie się gorsi od zwierząt, zastanówcie się i zmieńcie stosunki, które was do tego stanu doprowadzają.

Oczywiście jest to tylko wyjaśnienie stosowanej tu metody pisarskiej, a nie jej usprawiedliwienie i obrona. W zasadzie bowiem jest to metoda prymitywna, w tych rozmiarach i zastosowaniu niewątpliwie nadużyta,

---

[3] Aniela Gruszecka, *Zwierzęta w powieściach p. Jana Wiktora*, Przegląd Współczesny, 1932, nr 126.

a przede wszystkim mało skuteczna. Wiktorowi zaś była ona potrzebna jako środek do tym silniejszego i wyjaskrawionego wyrażenia swojej mizantropii i subiektywnego pesymizmu. Na dowód niech posłużą cytaty z dwóch książek. Oto w opowiadaniu *Przez łzy* mowa jest o „dzikim stadzie", które „nazywa się ludźmi", a zbrodnicze instynkty wiejskiego łobuza Adama Madejów takie znajdują odautorskie uzasadnienie: „nie był bowiem lisem ani sępem, jawnym wrogiem, napadającym na słabszego z głodu, ale człowiekiem, zabijającym bez potrzeby a z miłości prawiecznej do okrucieństwa"[4]. Powieść *Burek* roi się od tego rodzaju niepochlebnych dla ludzi zestawień. Sam Burek obdarzony jest tutaj „psią duszą, najpiękniejszym skarbem nad skarby", duszą, która w okresie pobytu psa w mieście została zatruta przejściowo „jadem ludzkich uczuć". Samotny, zamknięty przed światem na siedem pieczęci malarz Mazurkiewicz mówi do Burka: „...ty duszy ludzkiej nie masz, więc możesz być przyjacielem... Nie jesteś człowiekiem, więc uczuć moich nie wydrwisz"[5]. Sam zaś Burek takie snuje refleksje: „Nie umiem sie mścić, jesce sie od wos nie naucyłem — bo przecie nie jezdem cłowiekiem"[6].

W powieści *Burek* w pełni dochodzi do głosu zasygnalizowany już w *Legendach* tak znamienny dla Wiktora w tym okresie, jakby neurasteniczny konflikt z miastem, który między innymi stanie się ogniwem wiążącym pisarza przejściowo z grupą „Czartaka". W *Burku* zostanie on zademonstrowany na niewątpliwie alegorycznym przykładzie wiejskiego psa, przerzuconego na skutek mściwej intrygi na teren miasta, w *Tęczy nad sercem* i *Czarnej Rózi* już bez uciekania się do alegorii na przykładzie losów kobiet wiejskich zmuszonych do życia życiem miejskiego proletariusza. W franciszkańskich formach wyrazi się on w *Gołębiach przy kościele*, by wreszcie w *Zwariowanym mieście* wystąpić już bez żadnych osłonek, w całej jaskrawości inwektyw i potępień.

Spowodowany chorobą samotniczy tryb życia, długie miesiące w roku spędzane w obcowaniu z wsią i przyrodą stwarzały psychiczne podłoże do rozwoju uczuć niechęci do miasta. Na neurasteniczne źródło tej niechęci wskazywałyby zawarte we wszystkich wspomnianych książkach opisy ulic i ruchu miejskiego, przeładowane wrażeniami słuchowymi, ukazujące miasto jako potworne kłębowisko zgiełku i ryku, jako kipiel szalonego ruchu, który odtrąca brutalnie lub depce wszystkie istoty słabsze i subtelniejsze, przejmuje je lękiem i wstrętem.

---

[4] *Przez łzy*, s. 67.
[5] *Burek*, s. 165.
[6] *tamże*, s. 150.

Ale nie to jest ważne w Wiktorowym obrazie miasta. Zewnętrzność ze wszystkimi jej przykrymi elementami to tylko akcesoria zjawisk głębszych i istotniejszych. Miasto dla Wiktora jest stolicą zła, skoncentrowanym złem, które czyha na każdym kroku i raz po raz pochłania nowe ofiary z szeregów ewangelicznych prostaczków. Mimo że cała ta krytyka miasta zawiera sporo elementów „czartakowskich", mimo że posługuje się w olbrzymiej przewadze ocenami moralnymi, w pewnych jej fragmentach odkrywamy bez trudu znamiona krytyki społecznej, krytyki ustroju, którego wynikiem jest przedstawiany przez pisarza bez szczędzenia mocnych i ponurych barw stan rzeczy. Najwyraźniej znamiona te występują w *Burku*, gdzie jednak zemściła się na nich koncepcja literacka, stanowiąca próbę oceny „najpotworniejszego porządku ludzkiej sprawiedliwości" za pośrednictwem „psiej duszy". Próba ta zawodzi, jest skonstruowana sztucznie, a rezultat jej okazuje się blady i nie przekonywający. Wyraźniej dopowiada ją komentarz autora, który mówi o tym, jak Burek „przekonał się, że życie w mieście to krzywda, zaczajona w podstępie, zdradzie, gwałcie, przybierająca tysiące rąk, tysiące batów, smagających po grzbiecie ręką kata"[7].

Akcenty krytyki społecznej notujemy tu więc nie jako zjawisko pierwszoplanowe, bo tej rangi nie osiągnęły, ale jako zapowiedź przyszłego rozwoju światopoglądu pisarza, który tymczasem z zaciekłością gromadzi i piętrzy druzgocące oceny moralne, piętnując brutalny i potworny egoizm mieszczan, ich zakłamaną, przewrotną moralność, okrucieństwo wobec słabszych i znajdujących się na niższym szczeblu hierarchii społecznej, brutalne chamstwo, pustkę i bezideowość, namiętną pogoń za sensacją, czerpaną obficie z prasy, kina i teatru i wywierającą zgubny wpływ na życie jednostek i zbiorowości, stosunki powodujące nędzę proletariatu na przedmieściach i stwarzające warunki, w których powstają coraz liczniejsze środowiska lumpenproletariackie. Ilościowe nagromadzenie elementów krytycznych w czterech cytowanych tu powieściach, pomnożone jeszcze o materiał zawarty w późniejszych *Wierzbach nad Sekwaną*, musiało w konsekwencji doprowadzić do zmiany postawy pisarza, do przejścia od krytyki moralnej do krytyki społecznej, krytyki ustroju. W tej pierwszej fazie krytycyzm Wiktora jest jeszcze o tyle niepełny i jednostronny, że konsekwentnie omija wieś, której obraz raz po raz jawi się u niego jako oaza szczęśliwej prostoty.

Krytyka ta utrzymana jest zasadniczo w formach nienowej już konwencji literackiej, wykazującej pokrewieństwa z naturalizmem. Bardziej

---

[7] *tamże*, s. 119.

oryginalną próbę krytyki podejmuje Wiktor w *Zwariowanym mieście*. Przede wszystkim zwraca uwagę skala zagadnień, różnorodność atakowanych celów, wśród których jest literatura, teatr, kino, prasa, policja, sądownictwo, a wszystko demaskowane i ośmieszane z pasją posuniętą do groteski. Całe partie tej powieści są jakby ostrą parodią powieści kryminalnej jako wykwitu kultury burżuazyjnej w okresie jej rozkładu.

Idealistyczna i pesymistyczna deformacja obrazu rzeczywistości w tym okresie, sztuczność i literackość koncepcji poszczególnych utworów nie sprzyja rozwojowi środków artystycznych. Sentymentalne idealizowanie dobra sprowadza prozę Wiktora na manowce lirycznego patosu, z drugiej zaś strony pesymistyczne widzenie niektórych stron życia prowadzi do naturalizmu, któremu służą też naturalistyczne środki wyrazu. Patos liryczny często przechodzi w wielosłowie, czyni język poetycki sztucznym, obrazowanie w dążeniu do nastrojowości ulega odkonkretnieniu i staje się zagmatwane. Ów patos wyciska swoje piętno na narracji, najsilniej obciąża opisy, nie omija nawet dialogu, zwłaszcza w partiach dyskusyjnych i deklaratywnych. Skrzyżowanie tego stylu ze słownictwem poetyckim naturalizmu, występującym w licznych scenach i fragmentach, stanowi szczególnie niefortunne połączenie, które sprawia, że książki Wiktora są artystycznie niejednolite i pełne drażniących dysonansów.

Pod koniec tego okresu narastające w kraju konflikty społeczne i polityczne, masowy wzrost nędzy i bezrobocia zmobilizowały Jana Wiktora, przełamały jego osamotnienie i dość wąski dotychczas krąg samotniczych zainteresowań, obudziły w nim wolę bezpośredniego działania, ingerencji w palące sprawy współczesności. Znów powracają w jego pracy pisarskiej lata ożywionej działalności publicystycznej, charakteryzującej się cyklami artykułów, polemik i reportaży, w których jako temat na plan pierwszy wysuwają się w szerokim ujęciu sprawy wsi, a w okresie po pobycie we Francji i powstawania *Wierzb nad Sekwaną* — sprawy polskiej emigracji zarobkowej, rekrutującej się ze środowisk wiejskich. Materiał zdobyty we Francji i w podróżach po kraju rozsadza dotychczas stosowane formy koncepcji literackich. Doraźne zużytkowanie go w publicystyce i reportażach nie wystarcza. Społeczna treść obserwacji i doświadczeń pisarza domaga się coraz silniej kształtu artystycznego i pod jej naciskiem Wiktor przechodzi do powieści środowiskowej o wyraźnie zarysowanej problematyce społecznej, do powieści w szerokim tego słowa znaczeniu realistycznej, znajdującej swoje oparcie w zdecydowanie krytycznej postawie pisarza wobec rzeczywistości, która coraz ściślej zaczyna się u niego pokrywać z pojęciem ustroju.

Rozpoczyna się bojowy okres twórczości Wiktora, okres, w którym obok krytyki pojawi się uparte dążenie do oparcia twórczości o jasno określoną ideologię społeczną.

3

Etap, w który Wiktor wstąpił *Wierzbami nad Sekwaną* trwa dotychczas. Obejmuje on poza wymienioną powieścią, wydaną w r. 1935 *Orkę na ugorze*, następnie tom reportaży z pobytu w Rumunii, Bułgarii i Jugosławii *Od Dunaju po Jadran* (1938), obejmujący dorobek publicystyczny kilku lat poprzedzających wybuch wojny tom szkiców, obrazków i reportaży *Błogosławiony chleb ziemi czarnej* (1939), wydany w r. 1945 szkic pamiętnikarsko-publicystyczny *Ożywcze krynice* i wreszcie ostatnią w dotychczasowym dorobku pisarza pozycję książkową — powieść *Zbuntowany* (1948). Osobną pozycję w tych piętnastu latach zajmuje tematyka historyczna. Związek pisarza z Pieninami sprawił, że Wiktor zainteresował się postacią uczonego mnicha z Czerwonego Klasztoru z połowy XVIII wieku i jego próbom zdobycia tajemnicy lotu poświęcił wydaną w r. 1937 opowieść *Zapomniany lotnik*, a następnie opublikowaną już po wojnie powieść *Skrzydlaty mnich* (1947).

Wierzby nad Sekwaną stanowią dla nowego okresu pozycję wyjściową. Obrazy nędzy ludzkiej, krzywdy i wyzysku, ukazane już tak jaskrawo i brutalnie przy pomocy naturalistycznych środków wyrazu artystycznego w *Burku, Tęczy nad sercem*, a przede wszystkim w *Czarnej Rózi*, wcieliły się tutaj w formy konkretnych faktów społecznych, znacznie szerzej i dokładniej, bardziej typowo udokumentowanych losami postaci powieściowych, które w dużej mierze straciły rysy jaskrawo jednostkowe i niezwyczajne. Znacznie głębsza i wnikliwsza jest socjologiczna motywacja losów ludzkich, motywacja odsłaniająca mechanizm działania ucisku w ustroju kapitalistycznym. W spadku po okresie poprzednim *Wierzby* dziedziczą jeszcze znacznie już słabsze tendencje do sentymentalnego idealizowania obok tendencji naturalistycznych, ale przy tym są już świadectwem, że Wiktor wkroczył na drogę pisarstwa realistycznego.

Pewną trudność stanowi ocena tej powieści jako ogniwa ideologicznej ewolucji pisarza. Wynika to po pierwsze z faktu, że tekst nosi wyraźne ślady ingerencji cenzury sanacyjnej — mniejsza o to, czy urzędowej, czy wydawniczej — ingerencji, spowodowanych lękiem przed rewolucjonizującą świadomość czytelnika siłą wymowy obrazu stworzonego tu przez autora, po drugie zaś z tego, że piąte z kolei, czyli najnowsze wydanie *Wierzb* zawiera dopełnienia o nie dość jednolitym charakterze, które wy-

magałyby szczegółowej analizy, tak zresztą, jak wymagałyby jej teksty trzech wydań przedwojennych z wprowadzanymi w nie przez cenzurę i autora zmianami.

Najnowsze wydanie *Wierzb* usiłuje nadać powieści wyraźny charakter rewolucyjny. Nasycona tym sensem ideologicznym książka nie mogłaby się ukazać przed wojną, zwłaszcza że poruszała tak drażliwy dla reżimu temat jak emigracja zarobkowa. Ale nie ulega też wątpliwości fakt, że nie w tym kierunku ukształtowała ją pierwotnie myśl autora. Z drugiej strony jednak przyznać trzeba, że dopełnienia powojenne nie są pozbawione pewnego uzasadnienia. Jędrek Połaniec zawiera od początku zadatki na rewolucjonistę, zadatki, które stwarza jego beznadziejna sytuacja ekonomiczna, przeciwko której buntuje się nieustannie cała jego twarda i zadzierzysta natura, zadatki, które stłumi dopiero dość nieoczekiwany uśmiech losu, a tym jest francuska farma z chorym gospodarzem i zakochaną w polskim parobku gospodynią. Zwłaszcza w pierwszej partii powieści cała buntownicza postawa Jędrka pcha go do walki. Odnosimy raz po raz wrażenie, że temu tak dotkliwie krzywdzonemu przez ustrój Polski i Francji chłopu potrzebny jest tylko zastrzyk konkretnej idei, konkretnego programu walki, by stanął w szeregach walczącego proletariatu.

Pierwotna ewolucja Jędrka nie poszła jednak w tym kierunku i nie dotarła do tej jedynie słusznej mety. Stanęła temu na przeszkodzie niewykrystalizowana postawa ideologiczna autora, który zetknąwszy się w sposób tak namacalny z potwornościami ustroju stanął bezradny wobec problemu znalezienia dla tej sytuacji konkretnego programu rozwiązań. A nasuwające się siłą rzeczy rozwiązanie rewolucyjne było mu — jak wskazuje sama powieść i dalszy rozwój jego myśli — obce, wydawało się ostatecznością, której można i należy uniknąć. Dlatego *Wierzby* są w swym pierwotnym kształcie książką zdecydowanie pesymistyczną.

Jest to jednak pesymizm innego gatunku, niż ten, o którym mówiliśmy poprzednio. Nie jest to pesymizm mizantropa i głęboko rozczarowanego głosiciela haseł ewangelicznej moralności. Jest to pesymizm pisarza społecznego, który stworzywszy wstrząsający swoją ponurością obraz stosunków między ludźmi nie umie znaleźć dla niego przeciwwagi, nie umie znaleźć innej rady prócz biernego podporządkowania się okrutnemu losowi, mającego swe źródło w moralnej odporności człowieka. Wiktor — a wraz z nim Jędrek Połaniec — uświadamia sobie, że z ustrojem krzywdy i wyzysku trzeba walczyć, ale nie wiedząc, jak tę walkę podjąć i przeprowadzić, rezygnuje z niej i pozostawia ją w zawieszeniu. Łajdactwo chronione prawem, „krzywda świętym obrazkiem przykrywana, zbrodnia kropiona wodą święconą" — oto obraz,

który widzi autor i jego bohater w całej nagości, ale wraz z Jędrkiem dochodzi do takiej znamiennej refleksji: „Tylko nieświadomość jest szczęściem. Cóż z tego, żeś zobaczył krzywdę, kiedy jej ciężaru nie zdołasz strącić z bark ludzkości? Musisz ją dźwigać przez wszystkie dni i musisz przeklinać“[8]. W starciu z ustrojem i jego okrucieństwami bezsilna i śmieszna staje się filantropia, wszelkie miłosierdzie i miłość. Stwierdzenie tego nieubłaganego faktu dla twórcy tylu szlachetnych postaci zwierząt, niosących przez swą miłość i wierność ukojenie skrzywdzonym ludziom, dla twórcy postaci straganiarki z *Tęczy nad sercem* musiało być głębokim przeżyciem.

Na tle tej pełnej zwątpienia i bezradności postawy uzupełnienia powojenne powieści stanowią sztuczną, nie związaną z powieścią konstrukcję ideologiczną. Gdyby autor chciał wykorzystać i rozwinąć owe rewolucyjne zadatki, tkwiące w psychice Jędrka Połańca, wymagałoby to poważnej przebudowy dużej części powieści. Bez tej przebudowy dopowiedź rewolucyjna jest wtrętem, którego obcość odczuwamy bez trudu, tym bardziej, że dopełnienia mają często charakter publicystycznego komentarza autora, czasem wplecione są w dialog w ten sposób, że włożone w usta wypowiadających je postaci przekraczają granice ich świadomości społecznej, a wreszcie, że dla ich przemycenia rozbudował autor dość niejasno i fragmentarycznie potraktowaną postać agitatora w mglistą, czasem jakby niematerialną i mistyczną postać działacza partyjnego, u którego szuka ratunku w zakończeniu powieści Połaniec. Nie odmawiając szacunku dla tej próby zadokumentowania przez pisarza przemian jego postawy ideologicznej, eksperyment ten uznać trzeba za artystycznie nieudany. Wiktor miał pełne prawo wprowadzenia do wydania powojennego skreśleń sanacyjnej cenzury i z prawa tego skorzystał. Niepotrzebnie jednak dodawał do nich myśli nowe, przyfastrygowane do powieści grubą i wyraźną nicią.

Ta wycieczka na teren piątego wydania *Wierzb* była nam potrzebna dla scharakteryzowania prawdziwej postawy autora u progu nowego okresu twórczości, która radykalizując się stale z biegiem lat i wydarzeń społeczno-politycznych nacechowana będzie jednak dążeniem do szukania rozwiązań ustrojowych, umożliwiających uniknięcie bolesnej, rewolucyjnej operacji. Doprowadzi to wprawdzie Wiktora do koncepcji rewolucyjnego przewrotu, ale pojęcie tej rewolucji będzie mgliste i jaskrawo idealistyczne, zamykające się w kategoriach jakiegoś przewrotu umysłowego i moralnego, którego motorem mają się stać na różnych stopniach hierarchii ofiarne, oddane sprawie jednostki.

---

[8] *Wierzby nad Sekwaną*. Wyd. III. T. 1, s. 227.

Wierzby nad Sekwaną stały się pierwszą książką, która mającemu za sobą już dwadzieścia lat pracy pisarskiej Wiktorowi zdobyła szerszą sławę i określiła jego stanowisko w literaturze. Był już wprawdzie laureatem nagrody krakowskiej, książki jego były często recenzowane, ale dopiero głębsze wtargnięcie na teren problematyki społecznej, dopiero ostra krytyka pewnego fragmentu ówczesnej rzeczywistości polskiej zyskała mu odzew wśród czytelników, który wyraził się trzykrotnym w ciągu lat sześciu wznowieniem *Wierzb*. Krytyka burżuazyjna, która przywykła odnosić się z pobłażaniem do nieszkodliwych dla ustroju koncepcji moralizatorskich poprzednich książek Wiktora, teraz poczuła się zaskoczona śmiałością ataku krytycznego i przeszła do obrony. Wyjaskrawiała braki artystyczne powieści, wymyślnymi interpretacjami starała się osłabić społeczną wymowę losów Jędrka i Józi, i pokazanej w *Wierzbach* emigracji[9]. Książka Wiktora stała się oskarżeniem o dużym zasięgu działania społecznego. Pisarz zrozumiał, że zajął pozycję, która nakłada na niego odpowiedzialność i zarazem pozwala działać skutecznie.

W takich okolicznościach Jan Wiktor staje się pisarzem wsi polskiej, żarliwym i stałym rzecznikiem jej spraw na terenie literatury i publicystyki, oczywiście rzecznikiem nie jedynym. Tutaj sama krytyka, choćby najostrzejsza, przestaje już wystarczać, potrzebny jest program, potrzebna jest ideologia, spojrzenie w przyszłość, i potrzebne jest jasne sprecyzowanie zadań pisarza.

Lata następujące po *Wierzbach nad Sekwaną* są właśnie latami poszukiwania ideologii zdolnej do poruszenia mas chłopskich, wyprowadzenia ich ze stanu bierności, uczynienia ich świadomą siłą polityczną, decydującą — wobec rachub opartych na liczebności tych mas — o losach narodu i państwa. I są to lata, w których Wiktor formuje i określa program swego pisarstwa.

Ideologię w formie mniej więcej gotowej, choć pozostawiającej duże możliwości wyboru, znalazł Wiktor w ruchu ludowym, a przede wszystkim w skupiającym młode chłopskie żywioły radykalne Związku Młodzieży Wiejskiej „Wici", powstałym w r. 1928. Jak wiemy, skala radykalizmu wiciowego była wcale szeroka. Przy ogólnej lewicowej, antyfaszystowskiej i antysanacyjnej postawie ruchu, przy uświadamianiu sobie przez część jego szeregów faktu istnienia klasowego rozwarstwienia chłopów i walki klasowej na wsi, a co za tym idzie, przy uświadamianiu sobie konieczności sojuszu dołów chłopskich z klasą robotniczą — poważny odłam tej wielkiej

9 Przykładem mogą tu być recenzje Leona Piwińskiego w *Roczniku Literackim* (1932, 1933, 1935).

organizacji znalazł się pod wpływami haseł, które głosiły samodzielność ideologiczną i polityczną mas chłopskich, rozbieżność dążeń i celów wsi i proletariatu miast, haseł solidaryzmu w granicach społeczności wiejskiej. W konsekwencji doprowadziło to do stworzenia nierealnego, idealistycznego programu przebudowy ustroju bez naruszania jego istoty. W *Pamiętnikach chłopów* jeden z działaczy tego ruchu pisząc o swojej pracy w jego szeregach dał następującą prostą charakterystykę tego kierunku wiciowego:

> Mówię na tych pogadankach, że wieś chcąc się dźwignąć, musi się uczyć. Nie trzeba się oglądać na duchowieństwo, bo ono zawiodło, ale sami musimy się jakoś ratować. Mówię, że każdy ma prawo do życia, że chłop jest człowiekiem tak jak i pan ze dworu czy z miasta, jak i ksiądz, że chłop nie powinien karku giąć przed nikim, że musimy życie społeczne oprzeć na sprawiedliwości, że trzeba się organizować spółdzielczo, by się oprzeć wynaturzonemu kapitalizmowi[10].

W tym skromnym cytacie mamy najogólniejsze odbicie programu społecznego Wiktora w tym okresie, programu, który znalazł szerokie i dokładne oświetlenie w jego działalności publicystycznej (*Błogosławiony chleb ziemi czarnej*, *Ożywcze krynice*) oraz w powieściach (*Orka na ugorze* i *Zbuntowany*). Rzecz prosta, krytyka ustroju, którą podejmuje teraz Wiktor, jest znacznie radykalniejsza i ostrzejsza, niż owa wypowiedź chłopa spod Jasła, napomykającego zaledwie o „wynaturzeniach kapitalizmu". Ta właśnie krytyka, wymierzona głównym swym ostrzem przeciw polityce agrarnej reżimu sanacyjnego oraz przeciw plebanii i dworowi jako najpotężniejszym czynnikom hamującym wyzwoleńczy i postępowy ruch chłopski, jest najmocniejszą i najtrwalszą stroną działalności pisarskiej Wiktora. Nędza, zacofanie, ciemnota i bierność wsi polskiej znalazły w nim wiarygodnego, śmiałego epika, który swój ponury obraz motywował wyraźnie przez wskazanie przyczyn tego stanu rzeczy w wadach przeżytego, zdegenerowanego ustroju.

Ładunek krytyczny ideologii Wiktora wyraźnie góruje nad stroną konstruktywną, postulatywną jego programu. Znamienny jest przede wszystkim fakt, że Wiktor-pisarz widzi antagonizmy klasowe wsi i umie dać ich wymowny obraz w drobnych konfliktach biedoty z bogaczami, podczas gdy Wiktor-ideolog — niewątpliwie pod wpływem odłamu ideologii wiciowej — konflikty te zaciera i sugeruje wspólność postawy oraz wspólność dążeń „zamożnych kmieci" i „małorolnych, bezrolnych, komorników, bandosów", bo w takim połączeniu i zgodzie widuje ich na uniwersytecie

---

[10] Zob. *Było to wczoraj*. Warszawa 1951, s. 279.

w Gaci czy na różnych kursach wiejskich, organizowanych przez „Wici". W publicystyce widzimy więc programowe zafałszowanie obrazu wsi polskiej, przed którym cofa się wrażliwe na prawdę pióro twórcy albo też problem ten omija, by nie narazić odtwarzanego obrazu rzeczywistości społecznej na konflikt z aprobowanym przez pisarza programem społeczno-politycznym.

Inna obserwacja prowadzi nas do stwierdzenia, że Wiktor dobrze zdaje sobie sprawę, iż wieś polską nurtują różne ścierające się ze sobą kierunki polityczne i światopoglądowe. Prawdę tę często jednak osłabia mniej lub więcej efektownymi omówieniami lub metaforami, a mimo iż z upodobaniem stosuje zarówno w reportażu jak w powieści ulubiony przez Żeromskiego system na pozór obiektywnego przedstawiania dwóch racji — do głosu dopuszcza zasadniczo tych ludzi, których stanowisko sam aprobuje, i im też każe zwalczać argumenty przeciwnika. W *Błogosławionym chlebie* czytamy wprawdzie, że... „chłop szuka ratunku, błądzi, miota się rozpaczliwie, może ta, może tamta odmiana da mu chleb, jaśniejszą dolę — dlatego wszędzie dynamit leży obok pługa, pacierz obok ulotki komunistycznej", ale stwierdzający ten fakt interlokutor zaraz obwarowuje go zastrzeżeniami: „...Chłop ogniem nie buduje... My nie chcemy używać dynamitu, stwarzamy własny program"[11].

Takich zastrzeżeń pełno jest we wszystkich omawianych tu książkach tego okresu. Wydaje się jednak, że w sposób najbardziej dojrzały wyraził swoją postawę Wiktor w szczupłych, dyskusyjnych, dość luźno z utworem związanych końcowych partiach powieści *Orka na ugorze*, w dyskusji nauczycielki i postępowego chłopa Tomali, który odgrywa tu jakby rolę pozytywnego bohatera. System dwóch racji zastosowany jest tutaj w ten sposób, że wyrazicielami tych racji stają się postacie równie autorowi bliskie i równą obdarzone sympatią. W dyskusji tej prześladowana przez władze nauczycielka mówi: „Idziemy ze szkół budować taką Polskę, która byłaby radością dla wszystkich. Gdyby wyrosła na krzywdzie, na nędzy, na ciemnocie i taką miała pozostać, to nadchodzące pokolenia musiałyby ją zniszczyć rękami nędzarzy i wydziedziczonych". Na to Tomala dopowiada: „Może nasze dzieci zobaczą inną Polskę, inny świat, nie będą go niszczyły"[12].

W tych latach Wiktor ideologię swoją opiera na głębokiej wierze w człowieka. Głosi przekonanie, że człowiek deprawuje się pod wpływem warunków społeczno-ekonomicznych, pod wpływem działania niespra-

---

[11] *Błogosławiony chleb ziemi czarnej*, s. 292.
[12] *Orka na ugorze.* Wyd. I, s. 263.

wiedliwego ustroju, natomiast wyzwolony z nędzy, ciemnoty i upodlenia, zdolny jest rozwinąć w sobie na użytek swój i na użytek wszystkich szlachetne, pozytywne i twórcze strony swojej natury i przy ich pomocy zbudować nowe formy życia. Przy całym idealizmie jego koncepcji światopoglądowych to zrozumienie wpływu warunków ekonomicznych na kształtowanie się świadomości ludzkiej najbardziej bodaj zbliża go do postawy materialistycznej.

Wiktor wie, że tam, gdzie jest walka klas, występuje zarówno po stronie uciskających jak i uciskanych nienawiść. Dlatego unika tej problematyki. W programie jego zawarty jest wyczuwalny ideał społeczeństwa bezklasowego, ideał „Polski opartej na sprawiedliwości, bez krzywdy i wyzysku", ale droga do urzeczywistnienia tego ideału wiedzie, jak mówi nauczycielka z *Orki na ugorze,* przez to, że „człowiek z człowiekiem musi się zazębić w jedność sercem". U niego samego słuszna i sprawiedliwa nienawiść dochodzi do głosu w sposób nie budzący wątpliwości zawsze, gdy kreśli obrazy zbrodni, których dopuszcza się kapitalizm w stosunku do człowieka, gdy maluje środowisko drobnomieszczańskie, przemysłowe, dworskie lub przedstawicieli zmaterializowanego kleru, będącego sprzymierzeńcem warstw uciskających. Ale wyrazicielom bliskich mu programów, ich realizatorom, pozytywnym bohaterom swoich utworów, odmawia prawa do tej nienawiści i każe im widzieć wrogów jako widma przeszłości lub istoty już skazane na zagładę. To niekonsekwentne i niesłuszne stanowisko ma swoją przyczynę w tym, że światopogląd Wiktora od najwcześniejszych lat kształtował się na głębokim podłożu prawd ewangelicznych i wiele składników tego podłoża w dalszej swojej ewolucji zatrzymał. Jest w tym pisarzu, tak chętnie szukającym negatywnych i pozytywnych postaci dla swych książek wśród księży, jakaś żarliwa pasja wielkich reformatorów Kościoła, jest w nim coś z fanatyzmu moralizatorskiego Wiklefa, Husa czy braci polskich, co wyraża się m. in. w upodobaniu do przedstawiania postaci księży zbuntowanych przeciw hierarchii kościelnej i świeckim sprawom Kościoła. Wpływ tych czynników na kształtowanie się światopoglądu pisarza należy uwzględnić, bo wtedy zrozumiałe się staje to ustawiczne apelowanie do serca, do uczucia miłości, wołanie o przebudowę duszy ludzkiej i oparcie zmiany ustroju na fundamentach przemiany moralnej. Nienawiść mogłaby tej przemianie w jego pojęciu zagrozić. Dlatego więc chciałby ją z przyszłej nieuniknionej rozgrywki wyeliminować.

Stąd w ideologii pisarza rodzą się różne niekonsekwencje. Przebudowa świadomości ludzkiej jest bowiem uwarunkowana u niego przebudową struktury społeczno-ekonomicznej, a to nie może się dokonać bez spra-

wiedliwego rozdziału dóbr, bez wydarcia wyzyskiwaczom tego, co bezprawnie zagarnęli i użytkują. Kto zatem ma tego wstępnego aktu dokonać? Odpowiedź Wiktora na to pytanie brzmi: wielka idea. „Genialna myśl i genialna ręka może to uczynić. Nie widać jednak ani takiej ręki, ani takiej myśli"[13]. Jesteśmy więc w kręgu bezradności i zwątpienia. Ilekroć spróbujemy się z niego wydostać, autor daje nam do ręki klucz bardzo wątpliwej przydatności w postaci haseł w rodzaju tego, które wypowiada w *Orce na ugorze* nauczycielka: „Przed nami prosty cel: przebudowa dusz ludzkich do nowego życia i zwycięstwo jutra"[14].

W tych poszukiwaniach i dociekaniach raz po raz napotykamy świeże i bynajmniej nie ukrywane ślady myśli Żeromskiego, rozwijającej się wśród analogicznych ograniczeń klasowych i tak samo cofającej się przed wyprowadzeniem konsekwentnych, ostatecznych wniosków. Wiktor raz ma dla tragicznego w swoim zabłąkaniu samotnika, Judyma, słowa pełne ciepła i podziwu, raz słowa potępienia, ale mimo podejmowanych prób nie może wyzwolić się spod romantycznego czaru samej postaci i spod uroku jej twórcy. Z kart książek Wiktora co chwila dolatują nas echa słów Sułkowskiego z I aktu dramatu: „Nie podnosił u nas brat na brata ręki... Może Polska stanie się jedynym Jeruzalem świata, gdzie nie przez gwałt, lecz przez miłość spełni się sprawiedliwość".

Jest jeszcze w ideologii Wiktora tego okresu jedna sprawa, której należy się przyjrzeć, tym bardziej że zbliża nam ona pisarza więcej i silniej, niż jego mgliste, nasycone patosem sformułowania reformatorskie. Sprawą tą jest jego program pisarski.

Przez pryzmat wsi dojrzał Wiktor na przełomie lat trzydziestych mnożące się przejawy zmian zachodzących w społeczeństwie, pęd ku nowym, doskonałym formom społecznego życia, kształtowanie się w masach nowego typu obywatela, nowego, twórczego i walczącego typu człowieka. Proces ten był w zarodku, więc należało mu dopomóc, należało go przyśpieszyć, a także należało nim pokierować. Stąd rodzi się u Wiktora próba określenia roli i zadań pisarza na nowym etapie rozwoju społecznego, na etapie przygotowań do bliżej nie określonych „nadchodzących wielkich przemian". „Nadchodzą dni — mówi nauczycielka w *Orce na ugorze* — które nakazują, że nie wystarczy zbieranie samych smutków. Rodzi się w nas powszechne wołanie o mocnego człowieka, o przebudowę"[15].

---

[13] *Błogosławiony chleb ziemi czarnej*, s. 373.
[14] *Orka na ugorze*, s. 282.
[15] *Tamże*, s. 283.

Tę też powieść musimy uznać za pierwszą realizację zamiaru stworzenia dla nowej, budzącej się do życia wsi książki takiej, jaka jest jej potrzebna. Teoretyczne rozważania na ten temat znajdujemy w dyskusjach z działaczami wiejskimi, które utrwalił autor w zbiorze *Błogosławiony chleb ziemi czarnej*, a jeszcze pełniejsze rozwinięcie programu pisarskiego przynoszą na progu nowej niepodległości rozważania zawarte w szkicu *Ożywcze krynice*.

Punktem wyjścia dla Wiktora są tu potrzeby młodego pokolenia chłopów. Pokolenie to potrzebuje książki, która pokazałaby nowego bohatera, symbol nowego człowieka, zdążającego do Polski, walczącego o przyszłość opartą na prawdzie i sprawiedliwości. Książka, którą młody chłop bierze do ręki, musi działać i pobudzać do działania. Mamy tu zatem dwa tak bliskie nam dzisiaj postulaty — postulat pozytywnego bohatera i postulat wychowawczego, mobilizującego działania literatury, zazębiający się z postulatem twórczego optymizmu. Bohater nowej książki musi łamać się z trudnościami, nie cofać się i nie upadać pod ich naporem, musi walczyć z ciemnotą, zacofaniem i biernością, świecić przykładem jako gospodarz i działacz, wytyczać drogi przebudowy wsi. Ma to być bohater budujący i zwyciężający, chłop z krwi i kości.

Program ten, początkowo dość wąski, sugerowany pisarzowi przez kontakty z młodym ruchem chłopskim, rozszerza się i pogłębia w latach wojny, kiedy pisane były *Ożywcze krynice*. Szkic ten, poświęcony w całości sprawom przebudowy kulturalnej wsi polskiej, sprawom twórczego udziału mas chłopskich w kształtowaniu kultury narodowej i życia polskiego, raz po raz powraca do literatury. Wiktor roztrząsa tu ponownie sprawę książki, jakiej potrzebuje wieś w nowych warunkach, następnie sprawę dotychczasowego stosunku literatury — zwłaszcza z okresu młodopolskiej ludomanii i z okresu między wojnami — do zagadnień wsi i chłopa oraz zadań, które w świetle tych problemów stają przed pisarzem nowej Polski. Ideologicznie mamy tutaj ciąg dalszy myśli kształtujących się w świadomości pisarza już przed wojną, a przede wszystkim ciąg dalszy koncepcji, głoszącej potęgę, przodującą rolę mas chłopskich, które zadecydują w najbliższej przyszłości o losach narodu. Robotnik pojawia się tu marginesowo jako element, który będzie dopuszczony do współpracy przy tym dziele i znajdzie swoje miejsce w szeregach mas chłopskich. Jak wiemy, jest to ujęcie politycznie błędne. Nie uwzględnia ono klasowego podziału wsi, wspólności dążeń proletariatu wsi i miast, a przede wszystkim pomija przodującą rolę klasy robotniczej w inicjowaniu i realizowaniu rewolucyjnych przemian, rolę wynikającą z faktu, że o hierarchii tych dwóch współpartnerów decyduje nie stosunek ich li-

czebności, lecz siła ideologii i stopień dojrzałości politycznej, gwarantującej pełne urzeczywistnienie celów.

Wiktor niewątpliwie nie zdawał sobie sprawy ze szkodliwości takiego sposobu ujmowania tego zagadnienia, nie zdawał sobie sprawy z politycznych celów, którym miał służyć rozdmuchany argument liczebności mas chłopskich. Tak jak poprzednio, przejął tu jeden z wątków myślowych ruchu ludowego, wątek z kręgu ideologii, pod której wpływem pozostawał. Za błąd ten zapłacił rozminięciem się u progu niepodległości z linią rozwojową wskrzeszonego i budującego nowy ustrój państwa.

A państwu temu chciał służyć pełnią swych twórczych sił i możliwości. Postawił żądanie radykalnej zmiany postawy pisarskiej, bezpośredniej solidarności pisarza z chłopem i robotnikiem, zerwania z mieszczańsko-kapitalistycznymi tradycjami literackimi okresu międzywojennego, sięgnięcia po tematykę walki chłopsko-robotniczej o nowy porządek świata. Wprzęgał pisarstwo w służbę narodowi, by w ten sposób służyć ludzkości. Pragnął budzić entuzjazm pracy dla odbudowania wszystkiego, co zostało zniszczone.

W tych sformułowaniach, co strona, co zdanie napotykamy tezy i postulaty, które program pisarski Wiktora zbliżają do programu realizmu socjalistycznego. Ale programy te wówczas jeszcze spotkać się nie mogły. Dzieliły je zbyt silne różnice postawy światopoglądowej. Toteż ten manifest pisarski Wiktora nie mógł odegrać i nie odegrał tej roli, jakiej Wiktor oczekiwał. Inne, nie doceniane wówczas przez autora *Ożywczych krynic* siły skierowały w kilka lat później literaturę Polski Ludowej na nowe tory, na tory, od których Wiktor tak był niedaleko, powiedzmy — o krok. Ale o krok decydujący.

4

Pisarz, który sam stwarza teoretyczne podłoże programowe dla swojej pracy twórczej, naraża krytyka na zbyt silną pokusę konfrontacji tych założeń z tym, co dają jego utwory. Pokusie tej trudno się oprzeć, ale w tym wypadku należy poprzedzić ją jeszcze kilkoma uwagami, które mają posłużyć jako ostrzeżenie przed uproszczeniami, przed gnębieniem pisarza jego własną bronią teoretyka.

Wiktor swojego programu pisarskiego z zasady nie formułuje wprost, najchętniej przerzuca go na swoich rozmówców. Zasadę tę stosuje zarówno w *Błogosławionym chlebie* jak i w *Ożywczych krynicach*. Sobie pozostawia rolę rejestratora ich myśli, rejestratora pilnego, sumiennego, a czasem nawet jakby krytycznego i oponującego. Krytykę wypowiedzi

i oponowanie odczuwamy tu jednak wyraźnie jako pozór. Jest to pozór obiektywizmu, pozór przeciwstawiania zapatrywań odmiennych, które nie tyle stanowią odpowiednik stosunku samego pisarza do usłyszanych sądów i wskazań, żądań i haseł, ile imitują nam głos trzeźwego, postronnego obserwatora i komentatora. Próby korygowania ocen i zdań zawartych w sążnistych perorach rozmówców są tak nieśmiałe, tak rzadko wkraczają w istotę zagadnień, że raczej te wtrącone zdania potrzebne są autorowi ze względów kompozycyjnych i jako czynnik prowokujący mówiącego do nowych wypowiedzi. W ogromnej większości wypadków nie mamy tu wątpliwości, że aprobata pisarza jest po stronie przemawiającego chłopa. Dzięki takiemu usytuowaniu autor unika niezbyt wdzięcznej roli kaznodziei, a uzyskuje w stosunku do czytelnika ten efekt, że wskazania i postulaty sprawiają wrażenie bezpośredniości, głosu mas chłopskich czy ich przewódców. Osłabia to wrażenie strona językowo-stylistyczna tych wypowiedzi, ale to już jest inne zagadnienie.

Szanując ten gest rezerwy, nie możemy teorii przykładać zbyt rygorystycznie do praktyki pisarskiej Wiktora. Musimy przyjąć, że autor przyznaje słuszność postulatom, ale zdaje sobie sprawę z trudności ich realizacji.

W *Orce na ugorze,* która przed wojną w ciągu czterech lat osiągnęła pięć wydań, autor stworzył sytuację całkowicie zgodną z tym, czego domagała się młodzież chłopska, której sądy zanotował w reportażu *Opowieść dla wsi.* Pokazał wieś pienińską, zacofaną, ciemną, nędzną, a na jej tło rzucił dwie postacie w stylu chłopskiego pozytywnego bohatera. Jedną z nich jest przedstawicielka inteligencji, młoda, postępowa, zbuntowana przeciw bezdusznej administracji szkolnej i jej mętnym ideologom, ofiarna nauczycielka. Drugą natomiast jest nowoczesny chłop, Tomala — wzorowy gospodarz, człowiek światły, wolnomyślny, ale przy tym w sposób znamienny dla Wiktora panteistycznie i zarazem ewangelicznie religijny, stwarzający sobie jakąś niezależną moralność, opartą na zasadzie: innego nie skrzywdzić, siebie nie splamić, nie ubliżyć godności człowieka. Konstrukcja tych dwóch postaci jest bardzo przejrzysta, wyraźnie potwierdzająca ideologię pisarza, ale nie potrafił on tchnąć w nie życia. Ideologia znajduje tu wyraz przede wszystkim w słowach i rozważaniach, które żywo przypominają i dublują publicystykę Wiktora. Sam Tomala postawiony jest zresztą na planie dalszym, a zbliżenia używa tu autor tylko wtedy, gdy potrzebny mu jest jego głos w dyskusji i przykład. Blada, bezosobowa, pozbawiona nawet imienia nauczycielka znika natomiast w cieniu sztucznie i naturalistycznie demonicznej postaci Biela, symbolu żywiołowego przywiązania chłopa do ziemi, człowieka, w którym to przy-

wiązanie wyzwala i rozpętuje wszystkie złe i groźne instynkty, co jednak — zgodnie z mitologią tego motywu — spotyka się z rozgrzeszeniem i nauczycielki, i samego autora. Realizm przedstawionego tu obrazu wsi rwie się na każdym kroku. By się o tym przekonać, warto porównać z powieścią szkic „Matka, wiodąca do światła“ z tomu *Błogosławiony chleb*. Szkic ten, będący chyba śladem pierwszego pomysłu *Orki*, góruje nad powieścią świetną plastyką i prawdą jego poszczególnych fragmentów.

Orka ukazała się w tym samym roku, co *Pawie pióra* Kruczkowskiego, *Ojczyzna* Wasilewskiej, obok *Wody wyżej* Kurka i *Drogi przez wieś* Wincentego Burka, a więc na wzrastającej fali epiki powieściowej poświęconej sprawom wsi. Zajmowała w tym czasowym ugrupowaniu stanowisko odrębne. Ustępowała świadomej ideologicznie krytyce Kruczkowskiego i Wasilewskiej, górowała nad nowelami Burka prawdziwością obrazu środowiska wiejskiego, a nad książkami Kurka — bezpośredniością malowidła i silniejszym ładunkiem reformatorskiej, na swój sposób buntowniczej postulatywności, wprawdzie nie dość konkretnej i skutecznej, obliczonej na daleką metę, ocierającej się o koncepcje ofiarnictwa, ale samym swoim istnieniem wzmacniającej siłę i ostrość krytyki. Mimo to, mimo swoich braków artystycznych, leżących w wadach kompozycji, epizodyczności, rysunku charakterów ludzkich, powieść Wiktora spełniała w pewnym sensie rolę rewolucjonizującą. Niewspółmierność w zestawieniu negatywu z niewystarczającymi propozycjami środków zaradczych musiała tym silniej niepokoić i mobilizować świadomość odbiorcy, choć kryły się tu dla niego i pułapki złudzeń.

Widzimy więc, że już w roku 1935 przejęte przez Wiktora z antyrewolucyjnego nurtu ruchu ludowego koncepcje ideologiczne sprawiły, że w stawianiu problemu wsi został on zdystansowany przez pisarzy, wyrosłych z socjalizmu. Stało się to mimo jego pasji służenia sprawie wielkich przemian, mimo ofiarności i żaru, z jakim poświęcał swoje pióro walce z ustrojem krzywdy i zła, z ciemnotą i nędzą.

Podróż do nasuwających przez swoją strukturę gospodarczą analogie z Polską państw bałkańskich: Rumunii, Bułgarii i Jugosławii, udokumentowana książką *Od Dunaju po Jadran*, utwierdziła Wiktora w pomysłach reformistycznego przekształcenia wsi w granicach możliwości stwarzanych przez ustrój kapitalistyczny. Nie rezygnując z myśli o nowym, zupełnie odmiennym ustroju, opartym na sprawiedliwości, demokracji i postępie, dojrzał może w formach poznanej tam spółdzielczości pewne możliwości stworzenia podstaw materialnych pod wymarzony gmach przebudowy moralnej, przekształconego życia. Przykłady stamtąd zaczerpnięte powracać będą w jego publicystyce.

Dwie powieści Wiktora, które ukazały się po wojnie, a powstały zapewne wcześniej, wskazują na pewne osłabienie nurtu realistycznego. Dopatrzyć się tego można w ich tematyce i problematyce, w skupieniu uwagi na dwóch, oddzielonych przestrzenią dwóch wieków, zbuntowanych przeciw Kościołowi i jego ziemskim władzom księżach — bracie Cyprianie z Czerwonego Klasztoru i nowoczesnym wyznawcy wiary ewangelicznej, Janie Bielawie. W tak pomyślanych powieściach: *Skrzydlaty mnich* i *Zbuntowany*, na plan pierwszy musiały się wysunąć problemy psychologiczne, sprawa wewnętrznych zmagań wyjątkowej jednostki oraz problemy obyczajowe, które usunęły w cień historyczną i współczesną problematykę socjalną, aczkolwiek u pisarza typu Wiktora całkowicie jej wyeliminować nie mogły. Pomijając podjętą na gruncie tematyki historycznej rozprawę z potęgą ciemnoty i bezdusznego fanatyzmu religijnego, rozwijającego się pod opiekuńczymi skrzydłami Kościoła a niszczącego bezwzględnie każdą myśl śmiałą, nową, wybiegającą w przyszłość — zatrzymajmy się na chwilę przy powieści *Zbuntowany*, której akcja toczy się w latach brzemiennych niebezpieczeństwem drugiej wojny.

I tutaj — podobnie jak w *Orce* — materiał krytyczny, demaskatorski, wziął górę nad znanym nam już systemem konstruktywnych propozycji. Skalpel krytyczny Wiktora obnażył tu z całą bezwzględnością sprzysiężenie kleru i obszarnictwa przeciw wsi i masom chłopskim. Mimo znanej nam już skłonności do naturalistycznych, prymitywnych wyjaskrawień, te partie powieści przemawiają najsilniej. Sam dramat wewnętrzny księdza Jana Bielawy i jego konflikty z otoczeniem wypełniające w dużej przewadze blisko sześćsetstronicową powieść, są znacznie mniej interesujące. Zakradła się tutaj rozwlekłość, gadulstwo, moralizatorska publicystyka, wyrażające się przede wszystkim w patetycznych, pełnych nawrotów i powtórzeń dyskusjach, które — nawiasem mówiąc — są jednym z grzechów głównych prozy powieściowej Wiktora po *Wierzbach*. Najfatalniej zaciążyło to nad dwoma scenami spotkań księdza Jana z młodymi działaczami wiejskimi, wznoszącymi dom gromadzki, scenami, które mają nadawać sprawie buntującego się wikarego szerszy sens. Zgodnie z tezami swojej publicystyki pokazał tu Wiktor wieś dźwigającą się samodzielnie, wspólnym wysiłkiem wszystkich chłopów, z ciemnoty i zacofania, dokonywającą tego dzieła bez pomocy z zewnątrz, a w walce z plebanią i dworem oraz ich sojusznikami w szeregach chłopskich. Bunt księdza Jana kończy się aktem wewnętrznej solidarności z nową wsią, z którą łączą go węzły pochodzenia i pokrewność ideologii moralnej.

Już ta krótka charakterystyka problematyki *Zbuntowanego* wykazuje, że pojawienie się tej powieści we wrześniu 1948 r. było mimo jej

ładunku krytycznego anachronizmem, a przy tym dokumentem zatrzymania się w rozwoju pisarza tak żarliwie poszukującego nowych dróg i perspektyw. Nie tyle dość niefortunny wybór „zbuntowanego miłością“ bohatera, ile fałszywe, przezwyciężane już przez ruch ludowy koncepcje ideologiczne sprawiły, że powieść ta nie mogła stać się sojusznikiem w walce klasowej, którą rozgrywamy.

5

Wiktor-ideolog podzielił los wszystkich naszych pisarzy międzywojennych, którzy podejmując próby rzutowania w przyszłość, wytyczania dróg społeczeństwu, nie znaleźli drogi porozumienia z rewolucyjnym ruchem proletariatu, z klasą robotniczą. Nie pierwsza to i nie ostatnia „tragedia omyłek“ przedwrześniowego dwudziestolecia. Bieg wydarzeń historycznych rozwiał jego wizje przyszłościowe, a nadając niektórym z nich kształt podobny, wypełnił je zgoła inną treścią wewnętrzną.

Twórczość Wiktora okazała się jednak tak silna, że wytrzymała w swym głównym zrębie, za który uważam powieści *Wierzby nad Sekwaną* i *Orkę na ugorze*, ten niezwykły wstrząs. Stało się to dzięki zdecydowanie krytycznemu, mającemu cechy wrogości stosunkowi do ustroju burżuazyjno-kapitalistycznego i jego zaciętemu demaskowaniu. Stało się to dzięki temu, że Wiktor reprezentuje typ głęboko pojętego pisarza społecznego, który poświęca swoją twórczość sprawie niezmordowanej walki ze wszystkimi przejawami zła moralnego i społecznego i walki o lepszą, szczęśliwą przyszłość przekształconego od podstaw świata, pisarza, który wolność tworzenia — tak sławioną i opłakiwaną przez pisarzy mieszczańskich — upatruje w sposób tak nam dzisiaj bliski w najściślejszym związku ze współczesnym życiem narodu, w wyrażaniu nurtujących naród prądów, twórczych poczynań i zbiorowych dążeń. Stało się to dzięki temu, że życie swoje i działalność pisarską związał z losami uciemiężonych i wydziedziczonych przez ustrój mas chłopstwa polskiego, że mimo swych pomyłek był w literaturze dwudziestolecia jednym z najdzielniejszych jego obrońców, jednym z najwytrwalszych i najgorętszych jego rzeczników. I stało się to wreszcie dzięki temu, że całą swoją postawą pisarza społecznego wychylał się już ku nowym, idącym czasom, ku czasom wielkiego wyzwolenia, choć prawdziwego ich kształtu nie zdołał sobie uformować.

Dokumentem stwierdzającym, iż pisarz zrozumiał, że na jego oczach i w zasięgu jego doświadczeń urzeczywistniło się odmiennymi od proponowanych przez niego drogami to, czego pragnął i do czego dążył, doku-

mentem na razie tylko myślowym, jest piąte wydanie *Wierzb nad Sekwaną* ze wstępem zatytułowanym „Dęby nad Dunajcem", do którego większą należy przywiązywać wagę, niż do korektur w tekście powieści. I dlatego na twórczość Wiktora trzeba dziś patrzeć jako na dzieło jeszcze nie zamknięte.

Osobnym zagadnieniem byłoby pokazanie, jak realistycznie ujmowana tematyka społeczna, w którą skłonności naturalistyczne wtargnęły jako konsekwencja dążenia do zaostrzenia krytyki ustroju krzywdy, kształtuje w twórczości Wiktora środki wyrazu artystycznego, jak wpływa na ich zharmonizowanie, prostotę i dojrzałość. Dowody tego znajdujemy w całym dorobku drugiego okresu, nawet w drobnych szkicach o charakterze na pół publicystycznym. W zetknięciu z tą tematyką proza Wiktora wyzwala się spod wpływów przeżytych tradycji prozy polskiej, staje się wyrazem jego indywidualności pisarskiej. Toteż i z tego powodu ze szczególnym zainteresowaniem oczekiwalibyśmy nowego, prawdziwie współczesnego dzieła Jana Wiktora, którego drogi przez wieś były powikłane i wyboiste, ale wiodły zawsze do Polski prawdziwie wolnej, Polski ludzi pracy.

A pamiętać jeszcze trzeba, że w okresie dla chłopa i wsi polskiej najcięższym, w okresie pamiętnego sierpniowego strajku chłopskiego w r. 1937, gdy od kul granatowej policji padło 43 chłopów, drogi te często schodziły w podziemie. Wędrówka pisarza po wsiach objętych pacyfikacją, szlakami, które znaczyła krew pomordowanych i rannych, była w swoich rezultatach wędrówką rewolucjonisty, który wciąż jeszcze zwalczając w sobie antyrewolucyjne opory, wciąż jeszcze zatroskany, czy wzrost nastrojów rewolucyjnych w masach chłopskich nie osłabi kraju, któremu grozi wroga agresja, coraz bardziej radykalizował swoją postawę, a tym samym umacniał buntowniczą i rewolucyjną postawę tych chłopów, z którymi się stykał, z którymi raz jeszcze przeżywał we wspomnieniach krwawe wydarzenia. Świadczą o tym tajnie w tym czasie kolportowane wypowiedzi Wiktora na temat wypadków sierpniowych, odbity na hektografie reportaż publicystyczny *Zdeptany zwyciężył,* w tej samej formie rozpowszechniane przemówienie, które wygłosił na poświęconym tym sprawom kongresie Stronnictwa Ludowego w lutym 1938 r., świadczą szkice kreślone latem tegoż roku w Szczawnicy, będące podsumowaniem przeżyć, rozmyślań i obserwacji zebranych na trasie buntowniczej wędrówki przez gojącą zadane jej rany wieś polską. W świetle tych nie publikowanych wówczas materiałów wydany w r. 1939 *Błogosławiony chleb ziemi czarnej* jest książką spóźnioną. Pisarz był już o spo-

ry krok dalej od zarysowanej tam ideologii, choć następnego i decydującego kroku nie uczynił. Wspomniane szkice szczawnickie, nie bez powodu zatytułowane *Przede dniem*, kończą się pogrzebem pomordowanych w Kasince. Scenę tę zamyka ostatnia znamienna refleksja:

> Odeszli ludzie do swoich izb, na zagony, zamilkły pieśni, zostały tylko mogiły, które ukryły dziewięć trumien, dziewięć ziarn na nowe życie, które kiedyś wyrośnie z gleby zgnojonej znojem i krwią.
>
> Wichry czasów idących nie będą grabarzami, ale z urodzajnej ziemi wywieją te ziarna i rzucą na żyźniejszy „gront", na serca skrzywdzone, spragnione wolności, rozżarzone jej miłością.
>
> A może to nie ziarna, ale dziewięć pocisków zakopanych pod przyciesią ustroju opartego na krzywdzie i ucisku?

W swoich drogach przez wieś Jan Wiktor doszedł i do tego punktu.

Z TRADYCJI REGIONALNEJ

JÓZEF MAYER

NIEZNANY ŚLĄSKI SŁOWNIK GWAROWY Z 1821 ROKU

Biblioteka Śląska w Katowicach nabyła niedawno w antykwarni Stefana Kamińskiego w Krakowie książkę, nie zwracającą na pozór specjalnie na siebie uwagi: *Nauka sztuki położniczey dla niewiast w kraiach królewsko-pruskich. Z niemieckiego na polski język przełożona. W Poznaniu 1821. Drukiem W. Deckera i Spółki.* 8⁰, s. 16 nlb., 372, 36.

Zakupienie tego właśnie dzieła dla Biblioteki Śląskiej zdawało się na oko łatwo tłumaczyć: chodziło wszak o książkę mającą w swoim czasie, z racji swego przeznaczenia i języka, pewne zastosowanie na terenach polskich należących wówczas do Prus, a więc i na Śląsku.

Jak widać z podtytułu, jest to tłumaczenie z niewiadomego na razie bliżej oryginału, przy czym przedmowy „do pierwszey edycyi niemieckiey" datowanej: „W Berlinie dnia 1 Maia 1815", i „do drugiey edycyi" z daty „Berlin w Październiku 1819", położono na czele i polskiego przekładu, dokonanego przez równie nieznanego tłumacza. Może zresztą jedno i drugie odkryje kiedyś jakiś cierpliwy, szczęśliwszy badacz?

Nie siląc się tymczasem na rozwiązywanie owego zagadnienia, zanotujmy od razu, że jest tu jeszcze jedna zagadka — bibliograficzna. Wszystkie mianowicie dostępne opisy tej książki — zarówno w fachowej pod względem medycznym, lecz nie zawsze zupełnie ścisłej, jeśli idzie o bibliograficzną wierność, literaturze lekarskiej, jak nawet u „samego" Estreichera — cytują tę pozycję trochę inaczej: z mniejszymi czy większymi wariantami w tytule lub adresie wydawniczym książki (raz nawet bez daty wydania — właśnie u Estreichera!), a zawsze z całkowicie odmienną liczbą stron. Są to w porządku chronologicznym:

Nauka sztuki położniczej dla niewiast w krajach królewsko-pruskich. Z niemieckiego na polski język przełożona. W Poznaniu r. 1821. W drukarni W. Deckera i Spółki in 8vo, z rycinami. Przedmowy str. 3, wykazu treści str. 10, dzieła str. 354, rejestru str. 16.
(Ludwik G ą s i o r o w s k i, *Zbiór wiadomości do historyi sztuki lekarskiej w Polsce...* T. 4. Poznań 1855, s. 158).

Nauka sztuki położniczej dla niewiast w krajach królewsko-pruskich z niemieckiego na polski język przełożona. W Poznaniu r. 1821, w drukarni Deckera i Spółki, in 8vo z rycinami. Przedmowy str. 3, wykazu treści str. 10, tekstu str. 354, regestru str. 16.
(Michał Z i e l e n i e w s k i, *Notatki do historyi akuszeryi w Polsce.* Warszawa 1862, s. 133).

Nauka sztuki położniczej dla niewiast w Krajach królewsko-pruskich. Z niemieckiego na język polski przełożona, wydana z polecenia Rządu. Druk Deckera, b. r., w 8ce, str. 3, 10, 16, 354 i rycina.
(Karol E s t r e i c h e r, *Bibliografia polska* XIX stulecia. T. 3. Kraków 1876, s. 216).

Nauka sztuki położniczej dla niewiast w krajach królewsko-pruskich. Z niemieckiego na język polski przełożona. Poznań, w druk. W. Deckera, 1821, w 8ce. str. 3, 10, 354, 16 i ryc.
(Stanisław K o ś m i ń s k i, *Słownik lekarzów polskich obejmujący oprócz... życiorysów... Bibliografią...* Warszawa 1883, s. 343).

Pomińmy tamte drobne rozbieżności w cytowaniu tytułu książki; uderzające są tu natomiast różnice w podawaniu jej objętości, owe powtarzające się we wszystkich czterech przypadkach 354 strony wobec 372 stronic naszego egzemplarza. Przyznajmy: nasz tekst kończy się wprawdzie też na stronie 354, a strony 355—372 zajmuje „Reiestr“ — może więc tym należałoby tłumaczyć owe różnice? Ba — ale przecież ci autorzy też wymieniają Rejestr, tyle tylko, że o całkiem odrębnej paginacji osobnych 16 stron na końcu książki, jakich w ogóle nie ma w egzemplarzu Biblioteki Śląskiej. A ponadto — co najważniejsze — żaden z nich nic nie wie o jakimś specjalnym 36-stronicowym dodatku do książki, który figuruje w naszym egzemplarzu, tworzy *clou* całego zagadnienia — i stanowi rację i tytuł niniejszego artykułu. Czy więc nie należałoby może wnioskować, iż kto wie, czy prócz niemieckiego oryginału nie istniały też może i dwa polskie nakłady *Nauki sztuki położniczey* wydane bądź w latach odmiennych (ów egzemplarz Estreichera bez daty!), bądź — co wątpliwsze — w tym samym roku 1821, lecz o niejednakich rozmiarach druku?

Oczywiście, rzecz całą najłatwiej rozstrzygnąć by mogło skonfrontowanie różnych egzemplarzy omawianej książki i ewentualne skorygowa-

nie błędnych zapisów. Niestety, poszukiwania owych odmiennych czy identycznych z naszym egzemplarzy, jak dotąd, nie dały rezultatu: w każdym razie stwierdzono na podstawie negatywnych odpowiedzi około 16 bibliotek, że nie ma ich ani w Jagiellonce ani w bibliotekach Gdańska, Poznania, Szczecina, Torunia i Wrocławia, gdzie najłatwiej, jako na ziemiach należących w czasie ukazania się owego druku do Niemiec, można by się było spodziewać znaleźć książkę przeznaczoną „dla niewiast w kraiach królewsko-pruskich".

Zapewne — powie ktoś — są to drobiazgi i przeczulenia bibliograficzne. Jednakże owe wątpliwości i odmiany nie tylko nie pozwalają na zupełnie ścisłe zidentyfikowanie naszego egzemplarza z jakimkolwiek z opisanych, ale nasuwają też pewne, niesprawdzalne na razie przypuszczenie, czy nie mamy tu przypadkiem do czynienia z jakimś nieznanym w ogóle dotąd wydaniem, kto wie — może unikatem?

Cóż jeszcze można by powiedzieć o zewnętrznej stronie książki, zanim przejdziemy do ukrytego w niej nieznanego śląskiego słowniczka gwarowego z 1821 roku? Proweniencja jej i kolejne etapy przechodzenia z rąk do rąk nie są nam dokładniej znane. Nosi ona ślady jednej podłużnej i dwu okrągłych pieczęci, obecnie doszczętnie wymazanych. Były to, jak się zdaje, pieczątki niemieckie. Pod jedną, okrągłą, zachował się do dziś napis gotykiem „Nr 144". Na wewnętrznej stronie okładki przedniej widnieje nadto stosowna do medycznej treści notatka pismem z XIX wieku: *Zur Registratur des Rosenberger Kreisphysicats gehoerig N⁰ XI*. I podpis: *Dr Reimann*. Niemiecką nazwę Rosenberg nosiły, jak wiadomo, dwa miasta polskie na terenie Prus: Olesno pod Opolem i Susz między Iławą a Prabutami na Pomorzu. Z omówionego szczegółowo poniżej „śląskiego" charakteru naszego egzemplarza wynika dowodnie, że może tu chodzić chyba tylko o Olesno na Śląsku. W ten sposób poznańska *Nauka sztuki położniczey* i z pochodzenia swego, i z tego, co przynosi, staje się niespodziewanie niewątpliwym „silesiakiem" — i to jednym z ciekawszych i ważniejszych.

Powiedzmy sobie bowiem od razu, że nie poprzednie zagadki i subtelności bibliograficzne, wiążące się z omawianą książką, są w niej rzeczą istotną — i powodem obecnego artykułu. Jak w wielu sprawach ludzkich, rzecz najważniejsza kryje się tu u samego końca książki: dosłownie — *respice finem!*

Nie wertujmy przeto zbytnio owej przestarzałej „sztuki babienia" (jak ją nazywa Przedmowa), lecz zaglądnijmy od razu na jej ostatnie karty. Istotnie, odwróciwszy końcowe kartki tekstu i Rejestru, znajdziemy

tam po s. 372 dodatek opatrzony następującym nagłówkiem: *Zbior niektorych prawie*[1] *polskich słow i werażeń* [sic!] *w ninieyszey Książce śię znayduiących, na Gornosląski ięzyk przetłumaczonych dla łatwieyszego wyrozumieniu* [sic!] *tego dzieła kuszerkom* [sic!] *Gornoszląskim pożyteczny.*

Zbiór ów obejmuje 36 wspomnianych poprzednio osobno numerowanych stron, zszytych razem z książką i tegoż samego formatu *octavo*. Papier jest trochę odmienny, bez wyraźnych znaków wodnych, z lekkimi, gęstymi prążkami poprzecznymi i rzadkimi pionowymi, o szarpanym dolnym nie obciętym brzegu — nieco grubszy niż w książce. Pewną odrębność *Zbioru* w stosunku do *Nauki* podkreśla nadto odmienny sposób opatrzenia kustoszami arkuszy książki i owego dodatku. *Nauka sztuki położniczey* zawiera 24 i 1/4 arkusza, z których pierwszy, obejmujący 16 początkowych nieliczbowanych stron jest nieoznakowany, następnie 23 arkusze opatrzone są u dołu literami *A—Z* (z opuszczeniem *J, Ł, V* i *W)*, a ćwierć ostatniego arkusza, czyli końcowe strony 369—372, mają znak *Aa*. Zbiór słownikowy zaś obejmuje 2 i 1/4 arkusza, oznakowane u dołu inaczej, a mianowicie małymi liczbami arabskimi *1, 2, 3*. Nie ma też u dołu ostatniej strony książki przed dodatkiem skróconego pierwszego górnego wiersza nowego arkusza, ale podobnych tzw. przenośników (*reclamantes*) brak i przy kilku innych arkuszach wewnątrz *Nauki*. Dodatek „śląski" posiada więc w stosunku do samej książki pewne odmienności, jeśli idzie o papier i skład arkuszy — odmienności, których (jakby się zdawało) można było łatwo uniknąć przy jednolitym drukowaniu całej książki od samego początku, a co widocznie nie miało w tym przypadku miejsca; inaczej bowiem trudno sobie wytłumaczyć, dlaczego książka kończy się na dolepionej do ostatniego arkusza ćwierci składki, a później idzie znów cały nowy arkusz ze słowniczkiem, kiedy można było zamiast tamtej ćwiartki wziąć od razu pełny arkusz i drukować na nim w jednym ciągu i koniec książki, i zaraz potem na tym samym arkuszu początek słowniczka? Może więc nie będzie całkiem bezpodstawne przypuszczenie wysnute jedynie z owych odrębności (choć, jak obecnie — przyznajemy — nie poparte na razie żadnym dowodem), iż kto wie, czy ów „Dodatek" nie był istotnie jeno... dodatkiem do książki, wydrukowanym osobno i dołączanym być może tylko do niektórych jej egzemplarzy — tych mianowicie, które w tym wydawnictwie poznańskim przeznaczone zostały już z góry do rozpowszechniania na Śląsku, jako „kuszerkom Gornoszląskim" pożyteczne.

Tym też może należałoby sobie tłumaczyć — już ostatecznie — wspomnianą poprzednio, tajemniczą i wciąż nie wyjaśnioną dostatecznie roz-

[1] *prawie* w znaczeniu *prawdziwie* — nie w dzisiejszym rozumieniu tego słowa.

bieżność pomiędzy opisem *Nauki sztuki położniczey* u wszystkich czterech wymienionych na początku autorów, a naszą książką. Po prostu mogli oni mieć w ręku egzemplarze nie zawierające owego „Dodatku", przy czym z wspomnianego braku odpowiedniego „przenośnika" na ostatniej stronie tekstu nie mogli domyślić się, iż w niektórych egzemplarzach idzie po nim jeszcze odkryty przez nas śląski słowniczek gwarowy. Takie też niepełne egzemplarze widocznie opisali; drobne zaś poza tym różnice czy warianty w ich opisach w stosunku do naszego egzemplarza należałoby w takim razie złożyć na karb zwykłych ludzkich omyłek.

W tym naświetleniu też rzadkością stawałaby się nie cała książka, lecz jedynie jej dodatek „śląski", wydrukowany, być może, tylko w niewielkiej ilości egzemplarzy przeznaczonych do rozprowadzenia na szczupłym stosunkowo terenie, a „zaczytany" na nim do tego stopnia, iż dziś, zachowany szczęśliwie w naszym, być może, obecnie już j e d y n y m egzemplarzu — nabiera charakteru i wartości rzeczywistego unikatu.

Zanim postaramy się podać garść szczegółów o owym interesującym zbiorku śląskim z 1821 roku, spróbujmy naprzód znaleźć dla niego odpowiednie miejsce w szeregu innych podobnych ówczesnych prac dotyczących dialektu śląskiego. Dopiero bowiem włączenie owego słowniczka w chronologiczny cykl tego rodzaju pokrewnych źródeł pozwoli nam zdać sobie sprawę z czasu powstania, wartości i ważności tego zbioru. Ramy czasowe tego rodzaju opracowań można by przy tym niewątpliwie łatwo rozszerzyć — i to w obu kierunkach: zarówno w przeszłość, sięgając do wszelkich prototypów słowników śląskich od XV w. począwszy, jak też z drugiej strony po czasy niemal współczesne. Z różnych względów ograniczymy się tu jednak celowo jedynie do zarysu tych spraw z pierwszej połowy XIX wieku jako do okresu najbliższego naszemu słownikowi.

Pierwszym bodaj będzie tu nie znany nam dotąd z nazwiska ani z bliższych szczegółów, a tylko z kryptonimu E. G. H. autor pracy pt.: *Der hoch-und plattpolnische Reisegefährte für einen reisenden Deutschen nach Südpreussen und Oberschlesien... von einem in jener Gegend wohnenden Verfasser* wydanej we Wrocławiu i Lipsku w 1804 roku. Do jakiego stopnia świadom on był śląskich odrębności językowych, dowodzi najlepiej fakt, że zrazu chciał napisać wyłącznie śląski, a więc gwarowy przewodnik językowy. Idąc jednak za radą „dobrych przyjaciół", zarzucił ten rewolucyjny na owe czasy pomysł i w podręczniku swym, zgodnie z podziałem go na cztery kolumny opatrzone odpowiednimi napisami, uwzględnił polszczyznę literacką, a obok śląską, przedstawioną z kolei w ortografii literackiej i w niemieckiej transkrypcji fonetycznej. Rozróż-

niał przy tym dialektologicznie Śląsk Dolny od Górnego, na którym — jak wspomina — przebywał w okolicach Koźla. W książce swej na 136 stronach podał też 425 dialektyzmów śląskich. Niestety, książka jego dziwnym trafem pozostała nie znana nie tylko szerszemu ogółowi, ale nawet wielu jego następcom na polu dialektologii śląskiej, tak iż można powiedzieć, że „odkryto" ją właściwie dopiero niedawno. Odnalazł ją mianowicie po wojnie w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu Stanisław Rospond, który wydał ją w przedruku jako aneks do obszernej pracy na jej temat, ogłoszonej w 1948 r. w Pracach Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego[2].

Drugim z kolei badaczem, który interesował się Śląskiem również pod względem językowym, był Jerzy Samuel Bandtkie, autor m. in. niemieckiej rozprawki *O polskiej mowie na Śląsku,* ogłoszonej we Wrocławiu w 1802 r., i *Wiadomości o języku polskim w Śląsku i o polskich Ślązakach.* To „wyborne dziełko" (jak nazwał je Niemcewicz[3]) ukazało się w poznańskiej Mrówce w 1821 r., przedrukował je zaś z oryginału z uwagami Bolesław Olszewicz we Wrocławiu w 1945 r.[4] Bandtkie — jak stwierdzono[5] — „odkrył" Śląsk dla Polski. Poznał go dokładnie w czasie licznych odwiedzin, badał jego przeszłość i język, i bronił ich przed zakusami niemieckimi. Mając pełne zrozumienie dla dialektyzmów, jakie zwał „powiatowymi wyrazami", przytoczył szereg ich z własnych obserwacyj i ze zbiorku ordynata mysłowickiego J. Mieroszewskiego wraz z odpowiednimi objaśnieniami w *Wiadomościach,* które stąd stały się również zbiorem materiału gwarowego śląskiego.

Trzecią pracą z pierwszej połowy XIX w., poświęconą specjalnie dialektowi śląskiemu, jest rozprawka w języku niemieckim pastora z Międzyborza, Roberta Fiedlera, *Bemerkungen über die Mundart der polnischen Niederschlesier,* wydana we Wrocławiu w 1844 roku. Fiedler znał prace Bandtkiego, natomiast nie wiedział widocznie nic o książeczce anonimowego E. G. H., skoro był przekonany, że w badaniach swoich nie miał po-

---

2 Stanisław Rospond: *Z badań nad przeszłością dialektu śląskiego,* I. *Der hoch-und plattpolnische Reisegefährte 1804.* Wrocław 1948. Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Seria A, nr 14.

3 Julian Ursyn Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między r. 1811 a 1828 odbyte.* Paryż 1858, s. 485.

4 Jerzy Samuel Bandtkie, *Wiadomości o języku polskim w Śląsku i o polskich Ślązakach* (1821). Z pierwodruku wydał, przedmową i przypisami opatrzył Bolesław Olszewicz. Wrocław 1945. (2 wydanie:) Toż. Z pierwodruku wydali, przedmową i przypisami opatrzyli Bolesław Olszewicz i Witold Taszycki. Wrocław 1952.

5 Henryk Barycz, *J. S. Bandtkie a Śląsk. Z dziejów pierwszych zainteresowań się nauki polskiej Śląskiem.* Katowice 1936.

przednika. Nie mając odpowiedniego wykształcenia ani metody, zebrał jednak Fiedler w swej książeczce również nieco materiału gwarowego. Stanowi on też dalszy etap tych prób — przed pierwszymi, już w pełni naukowymi pracami na tym polu Lucjana Malinowskiego, jego uczniów i następców[6].

Jeśli zestawimy teraz z pracami trzech wymienionych poprzednio badaczy nasz świeżo odkryty *Zbiór śląskiego języka*, to okaże się, iż w kolejności chronologicznej zjawia się on w 17 lat po kryptonimie E. G. H., równocześnie z Bandtkiem, a na 23 lata przed Fiedlerem. Najbardziej uderzająca jest tu oczywiście owa równorzędność z Bandtkiem; jeśliby jednak szło o całkiem ścisłe ustalenie pierwszeństwa jednej z tych dwóch publikacyj, to — jak dotąd — brak odpowiednich danych, które by pozwoliły rozwiązać to zagadnienie. Mimo iż Bandtkie miał — jak wskazuje choćby ta właśnie jego praca — pewne stosunki wydawnicze z Poznaniem i mógł być stamtąd informowany o innych ówczesnych wydawnictwach poznańskich, nic nie wskazuje na to, by oglądał ów *Zbior niektorych prawie polskich słow i werażeń na Gornosląski ięzyk przetłumaczonych*. Może i nawzajem: nie znany nam dziś autor omawianego zbiorku śląskiego, być może, również nie znał Bandtkiego ani wcześniejszej pracy E. G. H., a prawdopodobnie pozostał też sam nie znany i Fiedlerowi. Jakkolwiek było, znamienny i nie pozbawiony pewnej melancholii wydaje się fakt, iż czterej wymienieni pracownicy nad polszczyzną śląską w pierwszej połowie XIX wieku przeważnie nie znają się nawet wzajemnie: anonima E. G. H. zna tylko Bandtkie, a Fiedler jedynie Bandtkiego...

Spośród owych czterech ludzi dwaj w dodatku pozostają do dzisiaj otoczeni mgłą tajemnicy: nie odkryty anonim E. G. H. — i autor naszego *Zbioru*. Zbyt szczupłe mamy tu bowiem wiadomości, by snuć jakieś przypuszczenia co do jego osoby. Może jednak uda się lingwistom rozwiązać tę zagadkę choć w części. Dialektologia bywa wszak nieraz świetnym... detektywem. Pamiętamy przecież, jak to prof. Higgins w I akcie Shawowskiego *Pygmaliona* z paru słów zamienionych z przygodnymi osobami chroniącymi się przed deszczem pod portyk teatru, odkrywa z ich wymowy ich bliższe i dalsze pochodzenie, genealogię, zawód... Że nie jest to tylko żart, dowodzą dwie „detektywistyczne" prace filologów polskich: dokonana przez Tadeusza Lehra-Spławińskiego analiza kilku listów ludowych z Żarówki, ustalająca na podstawie ich cech gwarowych całkiem ściśle teryto-

---

[6] Stanisław Bąk, *Prace dialektologiczne na Śląsku przed Lucjanem Malinowskim*, Zaranie Śląskie, R. 17 (1946), i odb.: Katowice 1947, Biblioteka Zarania Śląskiego, 8.

rium, z którego pochodzą[7], i badania Stanisława Bąka nad pamiętnikiem nieznanego żołnierza, którego miejsce rodzinne określił zupełnie ściśle na tejże podstawie, a trafność hipotezy potwierdziły odnalezione później dokumenty[8].

Może więc i w naszym przypadku dialektolodzy śląscy w wyniku wszechstronnej analizy przytoczonych w omawianym *Zbiorze* „gornośląskich wyrażeń" potrafią wykreślić grafikony cech gwarowych ich autora, zacieśniając je kolejno do jakiegoś szczuplejszego terenu, i ustalą w ten sposób przynajmniej miejsce jego pochodzenia, jeśli już nie jego osobę?

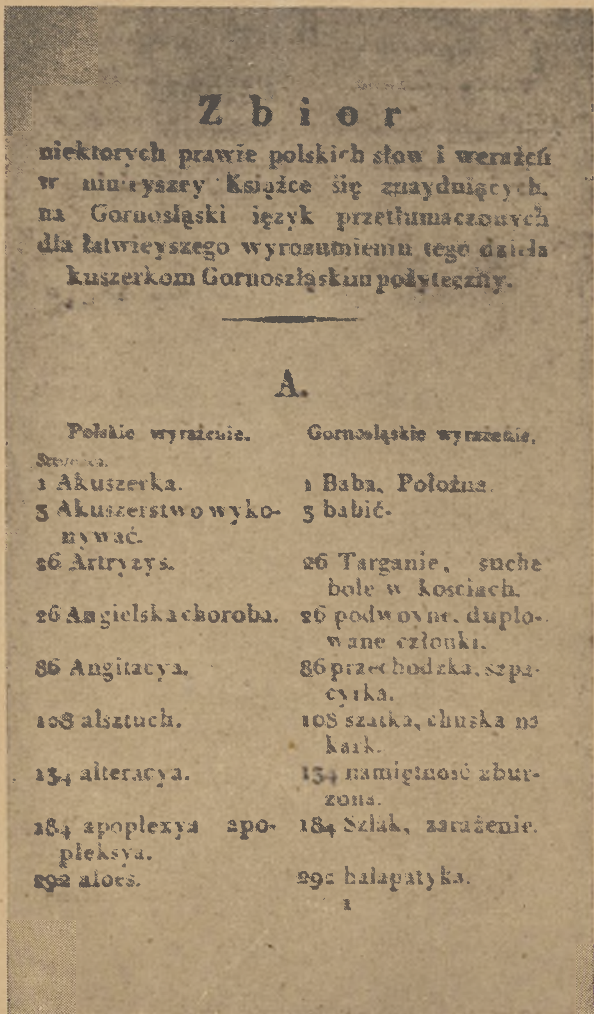
Przy wszelkich zestawieniach naszego słowniczka z zacytowanymi trzema pracami badaczy dialektu śląskiego z pierwszej połowy XIX wieku pamiętać jednak należy zawsze o jednym: jest pewna wielka różnica pomiędzy naszym zbiorkiem a tamtymi trzema, różnica tak zasadnicza, iż właściwie konfrontować je można bardziej czasowo niż treściowo. Mianowicie: tamte trzy zostały pomyślane i wykonane jako celowe i świadome prace językoznawcze (jeśli wolno zastosować do nich tę, późniejszą od nich terminologię). Nasz *Zbiór* natomiast jest raczej zbiorem przypadkowym i powstał przede wszystkim z poczucia pewnych praktycznych potrzeb chwili (może podyktowany wprost zwykłym interesem księgarskim?) bez myśli o jakichkolwiek studiach językowych. Mimo to jako przygodny zbiór śląskiego materiału dialektologicznego mieści on bogatą i cenną zawartość. Jeśli bowiem idzie o ilość zawartego w nim materiału, to w porównaniu z wymienionymi trzema zbiorami zajmie on również miejsce niepoślednie. Anonim E. G. H. podaje 425 wyrazów gwarowych, Bandtkie 68, Fiedler 80[9]. Nasz zbiór zaś zawiera „gornośląskich wyrażeń" 591, z tych jednak niektóre powtarzają się w całości lub w części, a nie wszystkie też są istotnymi dialektyzmami. Poza tym wobec specjalnej tematyki książki mają i one do pewnego stopnia ograniczony zasięg. Jest to przecież słownik terminów głównie medycznych, ściślej mówiąc — akuszerskich. Nawet jednak w tym specjalnym charakterze lekarskim nie stanowi on czegoś zupełnie nowego na Śląsku, nie włączającego się w szereg poprzednich czy następnych prac o pokrewnej tematyce. Przypomnijmy tu tylko — pomijając podobne polskie słowniki na przestrzeni wieków — śląskiego protoplastę tego typu wydawnictw, protoplastę bardzo dawnego, bo *Słow-*

---

[7] Tadeusz Lehr-Spławiński, *Listy ludowe z Żarówki.* Materiały i Prace Komisji Językowej Akademii Umiejętności w Krakowie. T. 5. Kraków 1912.

[8] Stanisław Bąk, *Pamiętnik żołnierza-legionisty.* Katowice 1930.

[9] Stanisław Rospond, *op. cit.*, s. 6—7 i 60—103. Drugie wydanie J. S. Bandtkiego, *op. cit.*, z r. 1952 podaje na końcu słowniczek przytoczonych przezeń śląskich wyrazów gwarowych, który obejmuje 120 wyrażeń.



Zbior

niektorych prawie polskich słow i wyrażeń
w ninieyszey Książce się znaydujących,
na Gornośląski język przetłumaczonych
dla łatwieyszego wyrozumienia tego dzieła
kuszerkom Gornośląskim pożyteczny.

A.

Strona. Polskie wyrażenia.	Gornośląskie wyrażenie.
1 Akuszerka.	1 Baba, Położna.
3 Akuszerstwo wykonywać.	3 babić.
26 Artryzys.	26 Targanie, suche bole w kosciach.
26 Angielska choroba.	26 podwoyne, duplowane członki.
86 Angitacya.	86 przechodzka, szpacyrka.
108 alsztuch.	108 szatka, chustka na kark.
134 alteracya.	134 namiętność zburzona.
184 apoplexya apopleksya.	184 Szlak, zarażenie.
292 aloes.	292 halapatyka.

1

Pierwsza karta słownika
(Fot. M. Kołkiewicz)

nik przyrodniczy, tzw. *Antidotarium* z r. 1472 wrocławianina z pochodzenia, a lekarza królewskiego i kanonika krakowskiego potem, Jana Stanki, zawierający ponad dwa tysiące terminów leczniczych po polsku[10].

Nasz gwarowy słownik śląski z 1821 roku jest pod tym względem skromniejszy: mieści, jak wspomniano, niecałe 600 wyrazów. Wartość ich dla badań dialektologicznych pomniejsza nadto ta okoliczność, iż zawiera on istotnie — tak jak to podaje tytuł zbiorku — „słowa i wyrażenia", czyli określenia pojedyncze lub złożone, a nie całe zdania, jakie pozwalałyby na wszechstronniejsze zbadanie przytoczonych fragmentów językowych. Poza tym na pierwszy rzut oka widać w całym opisie brak jakiejkolwiek jednolitości i konsekwencji. Weźmy dla przykładu sam tytuł. W sześciu zaledwie jego wierszach druku znajdujemy dwie oboczności nazwy, która gdzie jak gdzie, ale specjalnie w tym „śląskim" słowniczku powinna była chyba być już zdecydowanie ustalona: formy *gornośląski* i *gornoszląski*. W tymże tytule znajdziemy wyrażenie *kuszerkom*, kiedy o trzy wiersze poniżej na tej samej stronie występuje już tylko pisownia *akuszerka*. Podobnie znajdujemy w tytule formę *werażenie*, mimo iż „żywa pagina" na czele wszystkich 72 kolumn tekstu podaje wszędzie *wyrażenie*. W ogóle błędów drukarskich znajdujemy tu bardzo wiele (podobnie zresztą jak i w całej książce), brak natomiast wykazu omyłek druku. Nigdzie jednak owa niedbała korekta nie daje się tak we znaki, jak tutaj, w materiale językowym, gdzie jakże często może prowadzić na manowce. Zacytujmy jeden przykład: na stronie 13 *Zbioru* znajdujemy tajemnicze i całkiem niezrozumiałe „polskie wyrażenie": *ogrąż kaciała*. Dopiero spojrzenie na podaną 47 stronę tekstu, do jakiej ów termin odsyła, wyjaśnia nam błąd, zwykły błąd drukarski: ma to być po prostu: *ogrążka ciała — nagle przechodząca ogrążka na przemianę z gorączką*, czyli dreszcze lub — jak tłumaczy to „gornosląskie wyrażenie" — *źima po ciele*.

Oddanie fonetyczne dźwięków, zresztą dalekie od doskonałości we wszystkich podobnych wydawnictwach ówczesnych, jest również niejednolite i zapewne często wskutek tego błędne. Niejednokrotnie zresztą nawet to samo słowo pisane jest w różnych miejscach w sposób niejednakowy, a cóż dopiero, gdy chodzi o jeden dźwięk zawarty w słowach różnych. Tak np. w „gornosląskich wyrażeniach" obok pisowni *ciemię* (s. 5) występuje *ćieczące* (płynne pokarmy, s. 21) tudzież *czwierć godziny* (s. 8), a nawet *ćzwiczeńie* (s. 28). Czy ma to jednak jakieś znaczenie fonetyczne? Czasem

[10] Stanisław Rospond, *Zabytki języka polskiego na Śląsku*. Wrocław—Katowice 1948, s. 90.

wydaje się, jakby autor chciał istotnie poprzez zmienioną pisownię oddać jakąś specjalność wymowy. Może sporadyczne „gornosląskie wyrażenie“: *mieysza* (s. 35) obok polskiego *mieysca* jest tylko pomieszaniem *c* z *z* na skutek brzmienia *z* w bliskim języku niemieckim jak *c*, ale np. występowanie w kolumnie śląskiej gdzieniegdzie *ł*, tam gdzie w polskim jest *l*, może miało obrazować odmienną nieco wymowę tego dźwięku pod wpływem inaczej trochę brzmiącego niemieckiego *l*, jak dowodziłby przykład: *szpałt* (szczelina, s. 26); występuje to jednak nie tylko w germanizmach, ale i w wyrazach swojskich: *łudzie* (ludzie, s. 16) lub *cełt* (cel, zamiar, s. 33). I w tym jednak brak konsekwencji.

Każda stronica *Zbioru* mieści — podobnie jak praca E. G. H. — dwie kolumny opatrzone „żywymi paginami“: lewa z napisem: „*Polskie wyrażeńie*“, prawa — „*Gornosląskie wyrażeńie*“. Objaśniane słowa (z podaniem odnośnej strony książki) uporządkowane są — bez zbytniej precyzji w szczegółach — alfabetycznie w kolejności „polskich wyrażeń“. Grupy te oznaczone są majuskułami *A*, *B*, *C* itd. z opuszczeniem *J* i *Ł* (zamiast nich *I* i *L*). Podobnie pomieszano ze sobą słowa na *s* i *ś* oraz na *z*, *ż* i *ź*, podając jednak odnośne majuskuły obok siebie na czele dwu tak wymieszanych grup: *S*, *Ś* — *Z*, *Ż*, *Ź*. Rozróżnienie to nie ma chyba jednak jakiegoś istotniejszego znaczenia.

Pod względem leksykalnym cały ów zbiorek ma jedną właściwość, wynikłą z jego wieku. Zawiera on słownictwo sprzed stu kilkudziesięciu lat, odległe od dzisiejszego — czasem omal niezrozumiałe nawet po tej stronie kolumny, która zowie się... polską. Jeśli bowiem część „śląska“ miała być gwarowa już z samego założenia, to część „polska“ jest przynajmniej częściowo z racji swego pochodzenia i miejsca druku — prowincjonalno-poznańska, i to z roku pańskiego 1821. Mogły się więc w niej zachować i zrozumiałe w tym stanie rzeczy germanizmy ówczesne, i pewne wyrażenia niedzisiejsze. Stąd zdarzają się tak paradoksalne wypadki, że czasem, aby zrozumieć jakieś „polskie“ wyrażenie, trzeba nam raczej zajrzeć do jego gwarowego odpowiednika śląskiego. I na odwrót: niektóre zwroty śląskie staną się zrozumiałe dla laika tylko poprzez ówczesne zwroty polskie. Czasem — bardzo rzadko — zawodzą obie te drogi i wtedy trzeba się uciec do współczesnego objaśnienia.

Nie tu miejsce na szczegółową analizę językową czy dialektologiczną całego materiału zawartego w świeżo odkrytym słowniku; podamy przeto poniżej tylko przykładowo szereg cytatów, grupując je w pewne całości, przy czym obok podajemy odnośne odpowiedniki polskie czy śląskie z sa-

mego *Zbioru*, a w nawiasie graniastym objaśnienia nie pochodzące z *Nauki sztuki położniczey*.

Oto parę przykładów na takie „prawie [=prawdziwie] polskie słowa i werażenia" (jak mówi podtytuł zbiorku), a jakie dziś, przeciwnie, stają się zrozumiałe dopiero dzięki swym odpowiednikom śląskim czy nowoczesnym:

Polskie wyrażeńie	*Gornosląskie wyrażeńie*
angitacya	przechodzka, szpacyrka
dyarya	przebieg brzucha, biegunka, laksyrka
fontanela	ciemię
grubki	kawałki, kąski
kopanka	niecka
mola, naśniat, zaśniad	miesiącznik („iayka obumarłe" — tekst s. 45)
obrzut	to oczym rzecz iest [przedmiot]
płażyć	służyć
syrynga	sikowka [strzykawka]
łuk	szpik

O wiele więcej wyrażeń mniej lub całkiem niezrozumiałych znajdziemy oczywiście w prawej kolumnie każdej strony, czyli wśród dialektyzmów śląskich. Można je podzielić na pewne grupy, zależnie od pochodzenia, treści, znaczenia itd. Oto np. parę takich wyrażeń z zakresu medycyny, jako najistotniejszych dla książki:

Gornosląskie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
babca	lekarz położny
brant	gangrena
farba ciała	cera
guzdrek	kość ogonowa
klysterę stawiać	enemę dać
obciążna się stała	zaszła wciąż [w ciążę]
otracenie	poronienie
paża	pacha
rułka, trestka	kanka
stusowanie żołądka	odbijanie żołądka
świtór	mieszaniec [hermafrodyta]
swracanie	womity
szluszna sprawa lekarska	operacya
wydymy	guźiki żyliste [guzy, żylaki]
zima, źimna ciotucha, pśinka	febra

Obok znajdą się nazwy roślin (częściowo leczniczych), korzeni itp.:

Gornośląskie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
bałdryan	koziołek
besowe, bezgowe kwiecie	bzowe kwiatki
czerwona skorzyca	cynamon
fenchel	kopr włoski
halapatyka	aloes
iądrko mandlowe	migdał
karwioł	kalafior
tey z kamelkow	herbata rumiankowa
zoftek z rabarbary	ulepek, iulepek rumbarbarowy

Wyrażenia z życia codziennego, domowego:

Gornośląskie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
budonek	budowla
dylina	posadzka
fayfka	lulka [fajka]
florem obwinąć	krepą powlec
giermużka	przegotowany chleb z wodą
kapołka	serwatka
kapsa	kieszonka
kwentlik, czwarta część łotu [łótu]	kwinta
prodło	bielizna
smąd	kopeć
spanielska ściana	parawan
szkrobek	[mączka]
szłapka	łapka
sznurka wyrkowana	taśiemka tkana
szwąb	żagiew
wągłe rzodziste	żar
zadziergnica	pętelka
zagłowek	poduszka
zawciebka	zasuwka
żemła	pszenny chleb

Widoczne stają się germanizmy:

Gornośląskie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
bichsla	puszeczka
cug, luft	powietrze
feler	wada
fleki	plamki
herbostwo	dziedzictwo

larm, trzask	hałas
logier	legowisko
szpędlik	szpilka
szrank	szafa
wachować	czuwać

Nieraz spotykamy połączenia swojszczyzny z naleciałościami niemieckimi:

Gornoslązkie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
ciasny rum	szczupłe mieysce
iegliczka do sztrykowania	iglica do robienia pończoch
stryfki światłe	pręgi modre
szolka z dziubkiem	dziobowata feliżanka [sic!]
w iednakim rychtunku	iednostaynie

Czasem jakieś zwroty „śląskie" zaskakują laika swym odmiennym, niż może spodziewałby się, znaczeniem:

Gornoslązkie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
duplowane członki	angielska choroba
gorszenie się	zmartwienie
kucanie	kaszlenie
niecnota	zbrodnia
nieoszydliwie	niezawodnie
odwłok	zwłoka
oszydliwie	obłudnie
początki	niedorzeczność
przyleżytość[11]	okazya
słabość z narodu	przyrodzona słabość
szczycić	zabezpieczyć
wyrażenie kości	wywichnienie kości
zapowiedzenie	odpowiedzialność

[11] Słowo *przyleżytość* jest dialektycznym wyrażeniem śląskim. J. S. Bandtkie, *op. cit.*, s. 31 (2 wydanie, s. 41), tłumaczy go: 'okazja' i pisze: „wyraz czeski *przyleżytość* wart podobno, aby i u nas był przyjętym". Użył go np. biskup wrocławski Kopp w orędziu z 3 VI 1903 przeciw narodowej prasie polskiej: „...nie unikniecie tej niebezpiecznej przyleżytości wiarę utracić..." (por. [Emil Szramek]: *Kuria wrocławska a język polski na Śląsku* [drukowane jako] Manuskrypt, [Katowice] 1919, s. 29). Niesłusznie przeto cytując to zdanie w książce Eugeniusza Poniatowskiego, *Duchowieństwo a sprawa polska na Górnym Śląsku*, Katowice 1950, s. 15, podano przy słowie *przyleżytość* informację: „niepoprawnie" — zamiast wyjaśnić, iż znaczy to: 'sposobność, okazja'.

Podobne wyrażenia znajdujemy zresztą i wśród ówczesnych tzw. „polskich wyrażeń":

Polskie wyrażeńie	*Gornoslą̨skie wyrażeńie*
odraza	choroba zaraźliwa
omieszka	zamieszkanie
uwieść	oszukać

Ponadto trafiają się i po „polskiej" stronie zwroty bardzo odległe od dzisiejszych, czasem lepiej zrozumiałe „po śląsku":

Polskie wyrażeńie	*Gornoslą̨skie wyrażeńie*
prowadnicza linia	linia która prowadzi
przewiewać na powietrzu dziecię	chuśtać na rękach dziecię
rozwiódł się cukier	rozpuścił się cukier
tkliwe bole	uraźliwe bole
uprzątnione przypadki	oddalone przypadki
wpaiać pokarm	wlewać do gęby pokarm
wysmukiwać krew	krew wystrzykować
wystawność kości	wyniosłość, kończystość kości
wyźiewaiące rzeczy	rzeczy, z których luft albo pora występuje
wyżdżąwszy płaty	wykręciwszy szmaty
zwłokliwe odeyście	odeyście które się odwłoka

Zresztą i wśród „słów i wyrażeń" śląskich znajdujemy także wiele charakterystycznych i uderzających swą odmiennością:

Gornoslą̨skie wyrażeńie	*Polskie wyrażeńie*
chnet	niemal
chwierotać	posuwać
co sumienie przećiepuie	wyrzut sumienia
kalna woda	mętna woda
morzysko w brzuszku	parcie
nieiste słowa	oboiętne słowa
nieskorzy	później
obaczenia ledaiakie	spoyrzenie lekkie
okludność	ochędostwo
okomrzenie	moment
pochątek	uście
porząd, bez ustunia	ciągle
powiarka	zabobon
przemiernik	wymiar
przodkiem wymianowane znaki	poprzednicze pomienione ziawiska
rownowisty	prostopadły
szykonek	przystoyność

trzyrogaty	trójkątny
ućinek	oddział
wiednem trwaiące bole	przytrzymuiące bole
wiesiady	odwiedziny
wonlaiące zioła	zioła aromatyczne
znak nayścieyszy	wskazówka naypewniejsza

Oczywiście, mogliśmy przytoczyć tu tylko szczupły wybór wyrażeń znajdujących się w zbiorku śląskiego języka z 1821 roku. Nie wszystkie one nawet są, ściśle biorąc, dialektyzmami. Wiele też zapewne wyrażeń śląskich z figurujących w naszym *Zbiorze* występowało już w takich czy innych, wcześniejszych i późniejszych opracowaniach tym zagadnieniom poświęconych. Tak np. w dziele E. G. H.: *Der hoch-und plattpolnische Reisegefährte*... z 1804 r. znajdujemy m. in. następujące 24 dialektyzmy spośród cytowanych przez nas ze zbiorku z 1821 r.: *byksla, chnet, ciotucha, dziecię, fejfka, jegły, kapsa, lager, lakser, luft, mandle, morzy, rulka, skorzyca, szalka, szkrubek, sznurki, szpandliki, szwamb, światły, tej, woniać, zima, żemła* — omówionych szczegółowo przez Stanisława Rosponda w opracowanym przezeń słowniku do tegoż dzieła[12]. Podobnie J. S. Bandtkie w imaginacyjnej *Rozmowie wieśniaków śląskich* i słowniczku „prowincjonalizmów" własnym i J. Mieroszewskiego wymienia 6 słów z przytoczonych przez nas ze *Zbioru: ciepać, luft, przyleżytość, szolka, szydzić, żemła*[13].

Fakty te najlepiej dowodzą ścisłej łączności i — można by rzec — organicznego związku pomiędzy różnymi manifestacjami żywotnego dialektu śląskiego — niezależnie od lat i okoliczności, w jakich ów podziemny nurt mowy ludowej się przejawia: od czasów najdawniejszych niemal aż po współczesne.

Od tych dalekich perspektyw wróćmy jednak jeszcze raz na chwilę do naszego punktu wyjścia: do owej małej, niepozornej, nie zwracającej na siebie uwagi książeczki o *Nauce sztuki położniczey*, która stała się bezpośrednim powodem niniejszego artykułu. Traf tylko odkrył w niej owe nie znane dotąd materiały do śląskiego języka z 1821 r., z czasów pomiędzy anonimem E. G. H. a J. S. Bandtkiem, dwoma pierwszymi badaczami i zbieraczami dialektu śląskiego.

Czy jednak nie kryją się gdzieś jeszcze i inne podobne, nieznane a cenne materiały? Jeśli na *Zbiór* nasz nie zwrócono przedtem nigdy uwagi, to stało się tak dlatego, iż ukrył się on w dziele, w którym istnieniaślą-

---

[12] Stanisław Rospond, *op. cit.*, s. 60—103.

[13] J. S. Bandtkie, *op. cit.*, s. 31, 34—36 (2 wydanie, s. 41, 43—46, 55—57).

skiego słownika gwarowego nikt by nie podejrzewał, w książce akuszerskiej. Kto wie jednak, czy przy skrzętnych poszukiwaniach nie znaleźlibyśmy podobnych materiałów i w innych podręcznikach ówczesnych, może równie jak ten, blisko związanych z życiem, przeznaczonych dla najszerszych warstw i dlatego przemawiających również codziennym, prostym językiem czy dialektem ludu?

Może nawet podobne, współczesne, inne podręczniki tej samej sztuki położniczej zawierają jakieś dalsze materiały językowe? Troska o zdrowie rodzących, o przybytek nowego pokolenia, jest wszak bardzo dawna i wyraża się wielką ilością dzieł tym zagadnieniom poświęconych, a przeznaczonych dla szerokich mas społeczeństwa. Starania owe wzmagają się u schyłku XVIII wieku i wchodzą w wiek XIX aż po nasz, który nazwano wszak — „wiekiem dziecka". I u nas, w Polsce, mieliśmy niemało prekursorów tego ruchu i tego rodzaju wydawnictw.

Znaczenie przełomowe i w tej dziedzinie ma reforma Uniwersytetu Krakowskiego, dokonana pod egidą Komisji Edukacji Narodowej przez Hugona Kołłątaja. Stworzono wtedy osobną katedrę akuszerii z kliniką w szpitalu św. Łazarza i szkołą dla położnych, powołując na ich kierownika profesora Rafała Czerwiakowskiego. W krótkim okresie czasu wychodzi wówczas w całej Polsce kilkanaście podręczników tak zwanej podówczas „sztuki babienia" — naukowych i popularnych, przeznaczonych dla akuszerek i wprost dla rodzących: kobiet miast i wsi, więc też pisanych językiem możliwie najprostszym.

Starania te krzewiły się równie silnie na ziemiach pruskich, a więc i na terenach polskich w obręb Prus włączonych[14], podyktowane niemiecką polityką populacyjną; stąd tak częsty zwrot na tego rodzaju podręcznikach: „Z polecenia Rządu". Mówią o tym obie niemieckie przedmowy do omawianej przez nas *Nauki sztuki położniczey*, a hipotetyczna możliwość ukazania się jej również w dwu wydaniach polskich potwierdza znaczenie, jakie do tego rodzaju wydawnictw podówczas przywiązywano. Wszakże to wedle tej książki — jak świadczy cytowany już przez nas historyk dziejów medycyny w Polsce, Gąsiorowski — „uczono niewiasty polskie we wszystkich instytutach położniczych państwa pruskiego"[15]. W świetle tego faktu i idącej za tym nieodzownej poczytności możliwsza zdaje się hipoteza o różnych wydaniach *Nauki sztuki położniczey*, zrozumialszy jej śląski wariant, względnie dodatek gwarowy w postaci naszego słowniczka. Być może, wyszło w tym czasie i na tym terenie

---

[14] Ludwik Gąsiorowski, *Zbiór wiadomości do historii sztuki lekarskiej w Polsce*. T. 3. Poznań 1854, s. 46—48.

[15] Ludwik Gąsiorowski, *op. cit.*, T. 4. Poznań 1855, s. 158.

więcej podobnych podręczników — dobrych i złych. O ich mnogości wspomina pierwsza przedmowa z naszego dziełka: „Szkodliwey rozmaitości w nauczaniu sztuki położniczey w kraiach pruskich rozmaitość książek tym końcem [to znaczy: w tym celu] używanych główną była przyczyną".

Wśród wydawnictw tego typu, pokrewnych tematyką, czasem ukazania się i przeznaczeniem dla podobnego środowiska, dwa zwracają uwagę. Jedno z nich to jakby taka sama jak nasz egzemplarz „nauka położnictwa": również tłumaczona z niemieckiego i przeznaczona dla krajów królewsko-pruskich, o równie skomplikowanej i nie wiadomo co zawierającej paginacji — tyle tylko, że równo o dwadzieścia lat później wydana. Jest to: Józef Herman S c h m i d t, *Nauka położnicza dla Akuszerek, w Państwie Królestwa pruskiego*. Przekład Franciszka Nowakowskiego, pod kierunkiem Roberta Remaka. Berlin, z polecenia Rządu, 1841. 8°, s. 6, 8, 2, 472 i 26, z 32 tablicami[16].

O książce tej pisze cytowany Ludwik Gąsiorowski, iż „dzieło to uwieńczone nagrodą 100 dukatów przez ministerium pruskie można nazwać śmiało poezją akuszerską"; „poezją" w sensie bynajmniej nie dodatnim, skoro dalej mówi, iż „zawiera [ono] pełno przewrotnych zdań" i „jest monstrum w literaturze polskiej lekarskiej".

Z tych samych lat pochodzi drugi podręcznik, o tytule jeszcze bardziej zbliżonym do naszego: *Nauka o Sztuce położniczej*, wydany w Opolu, a więc w centrum Śląska, dla Śląska też zapewne przede wszystkim przeznaczony i stąd kto wie, czy nie uwzględniający również choć w części języka tamtejszego ludu, a tak „zaczytany" (podobnie jak nasz — dziś unikatowy — egzemplarz), iż nawet Estreicher nie mógł podać o nim żadnych bliższych szczegółów ani daty jego ukazania się; wymienił go tylko z datą przybliżoną: czwartego dziesiątka lat wieku XIX[17]. Jeśli więc zwracamy dziś uwagę na te dwa wydawnictwa, to nie dla problematycznej ich wartości naukowej, lecz jedynie z tego względu, iż — bliskie okolicznościami powstania — kto wie, czy nie zawierają też jakichś podobnych materiałów językowych, jak nasz śląski słowniczek gwarowy z niespodziewanego zdarzenia. U dna bowiem i naszego, realnego, i innych, hipotetycznych wydawnictw leży ta sama możliwość przechowania okruchów języka ludu w książkach dla tegoż ludu przeznaczonych.

Niestety, wymienionych dwóch ostatnich wydawnictw nie udało się odszukać w dostępnych bibliotekach. Może więc inni, szczęśliwsi badacze podejmą trud ich odnalezienia i zbadania. Co do nas, to wskazaliśmy tylko

[16] Karol E s t r e i c h e r, *Bibliografia polska XIX stulecia*. T. 4, s. 198.
[17] Karol E s t r e i c h e r, *op. cit.* T. 3, s. 216.

na pierwsze ślady i nie wyzyskane dotąd możliwości na tej drodze leżące. Pracą następną winno być wydanie tego rodzaju materiałów w pełnych przedrukach (zwłaszcza wobec ukazanej rzadkości tych egzemplarzy) z obszernym komentarzem językoznawczym. Pozwoliłoby to na dalsze pomnażanie i wzbogacanie śląskiego zasobu gwarowego jako materiału dla przyszłego pełnego słownika polskich dialektyzmów śląskich — w rodzaju niemieckiego słownika Theodora Siebsa: *Schlesisches Wörterbuch*. O prace tego rodzaju upominał się już dawno nestor dialektologów polskich, Kazimierz Nitsch[18]; podejmowała je częściowo Polska Akademia Umiejętności w zakresie prowadzonych przez siebie badań nad Śląskiem oraz Instytut Śląski. Badania te skupiają się obecnie wokół katedry języka polskiego Uniwersytetu Wrocławskiego im. B. Bieruta. Zbiera ona na razie odnośne materiały i opracowuje fragmenty, traktując je jako podbudowę pod przyszłe opracowania syntetyczne, wśród których — miejmy nadzieję — nie zabraknie i owego pełnego słownika polszczyzny śląskiej.

Na jedno z tych ukrytych, nieznanych źródeł pragnęliśmy zwrócić uwagę w artykule niniejszym; opracowaniem pełnym tego i tym podobnych materiałów winni się zająć fachowcy: językoznawcy-dialektolodzy śląscy.

---

[18] Kazimierz Nitsch, *Stan i potrzeby językoznawstwa polskiego na Śląsku*. Stan i potrzeby nauki polskiej o Śląsku, Katowice 1936, s. 201—202.

HENRYK BARYCZ

O NIEDOSZŁYM WROCŁAWSKIM WYDANIU „HISTORII NARODU POLSKIEGO“ ADAMA NARUSZEWICZA

Wielkie dzieło historiografii polskiej, *Historia narodu polskiego* A. Naruszewicza, które ukazało się w Warszawie w latach 1780—1786 w sześciu tomach (t. II—VII, bez t. I, wstępnego, który wyszedł dopiero z papierów pośmiertnych autora nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie w r. 1824 w dwóch częściach), posiadało w ciągu wieku XIX trzy nowe wydania: pierwsze dokonane w Warszawie w latach 1803—1804 staraniem T. Mostowskiego (w jego Wyborze Pisarzów Polskich) z komentarzem krytycznym Tadeusza Czackiego w sześciu tomach, drugie wydane w Lipsku w latach 1836—1837 przez J. N. Bobrowicza w dziesięciu tomach i trzecie, ostatnie, w Bibliotece K. Turowskiego w Krakowie w latach 1859—1860 w sześciu tomach. Z powodu wybuchu powstania nie doprowadzone zostało do skutku wydanie zapowiedziane w r. 1830 przez Glücksberga w Warszawie. Niniejszym pragniemy podać wiadomość o innym zamierzonym i podobnie nie doprowadzonym do skutku wydaniu *Historii* Naruszewiczowskiej, które planował w latach 1825—1827 znany księgarz i wydawca wrocławski Wilhelm Bogumił Korn. Dzieje tego zamierzonego wydania są o tyle jeszcze ciekawsze, że współpracować nad jego realizacją miał Joachim Lelewel.

Wydanie *Historii* Naruszewicza stanowić miało ogniwo planowego, pełnego wydania dzieł A. Naruszewicza w podjętej w r. 1825 przez księgarza wrocławskiego Bibliotece Klasyków Polskich. Pierwszy człon tych *opera omnia* A. Naruszewicza, *Dzieła poetyczne* w dwóch tomach, stanowiące powtórzenie edycji pierwszej w czterech tomach z r. 1778 pt. *Liryka,* właśnie w r. 1826 opuszczało prasy kornowskie. Dodanie do nich *Historii narodu polskiego, Historii J. K. Chodkiewicza,* przekładu *Dzieł* Tacyta i *Tauryki* miało wedle zamierzeń księgarza wrocławskiego uformować pełne, w czternastu tomach wydanie dzieł historyka polskiego.

Obliczone ono było na zbyt masowy (w ówczesnej perspektywie), toteż cena jego skalkulowana została przez zręcznego Korna tanio, bo na dwa dukaty. Niewątpliwie do podjęcia wydawnictwa moment był szczególnie dogodny, i sprawę tę rozumiał doskonale wydawca wrocławski, który zresztą przed podjęciem decyzji starannie rzecz wybadał. Wszak zainteresowanie Naruszewiczem zostało na nowo obudzone przez wydanie wspomnianego tomu pierwszego, a edycja ostatnia Mostowskiego całkowicie wyczerpana, wchłonięcie dzieła przez rynek czytelniczy było więc w tych warunkach zapewnione. Nieco późniejsza inicjatywa wydania dzieł Naruszewicza podjęta przez Glücksberga dowodzi najlepiej trafności diagnozy Kornowskiej. W związku z zamierzonym wydawnictwem rozwinął Korn korespondencję z kilku polskimi uczonymi (m. in. ze swym doradcą literackim Jerzym Samuelem Bandtkiem z Krakowa). Dwa były szkopuły, które miał Korn do rozstrzygnięcia. Pierwszym była sprawa włączenia tomu pierwszego, świeżo wydanego przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie, do planowanej edycji, drugim konieczność uzupełnienia krytycznymi dodatkami tekstu Naruszewicza, który ogłoszony przed pół wiekiem wobec rozwoju i postępu wiedzy historycznej istotnie wymagał uzupełnień.

W sprawie pierwszej nawiązał zaraz Korn pertraktacje z Towarzystwem Przyjaciół Nauk, zaś w sprawie drugiej zwrócił się listownie w miesiącu sierpniu lub wrześniu r. 1825 do Lelewela[1] proponując mu redakcję wydania, dodanie not krytycznych do tekstu i poprzedzenie dzieła obszerną przedmową z życiorysem Naruszewicza i rozbiorem samej historii. Całość tych przydatków obliczał Korn na jeden do dwóch tomów. Miał on swoje wyrachowanie w powołaniu Lelewela. Położenie na karcie tytułowej nazwiska znanego, opromienionego aureolą prześladowania historyka dawało gwarancję zbytu dzieła, przy tym uwagi krytyczne byłyby istotnie wzbogaceniem książki. Lelewel bowiem odnosząc się z pełnym pietyzmem i rewerencją do swego wielkiego poprzednika na niwie badań dziejowych jednocześnie — jak tego dowodziła jego młodzieńcza, wydana w Wilnie w r. 1808 pod pseudonimem Mazura[2] pole-

[1] Właściwie wystosował Korn do Lelewela dwa listy: jeden zachowany w zbiorze listów pisanych do Lelewela (rkps Bibl. Jag. 4435, t. VI, datowany z Wrocławia 8 sierpnia 1825, niemiecki) z doniesieniem o zamierzonym wydawaniu B i b l i o t e k i K l a s y k ó w P o l s k i c h, i drugi — niedochowany, z daty niewiele późniejszej — z propozycją współpracy nad edycją *Historii* Naruszewicza. Na obydwa listy otrzymał księgarz wrocławski od Lelewela (jak świadczy list Korna z 12 października 1825, por. niżej nr 1) dwa listy.

[2] *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami.* Wykład przeciw Naruszewiczowi przez... M a z u r a, Wilno 1808, s. 73.

miczna rozprawa w sprawie Naruszewiczowego wywodu o pochodzeniu narodu litewskiego i jego rzekomym związku z Herulami — potrafił zachować stanowisko samodzielne i krytyczne. Wobec propozycji Korna zajął zrazu Lelewel odmowne stanowisko. Ten brak chęci do podjęcia pracy nad przygotowaniem krytycznym dzieła Naruszewicza nie powinien nas ostatecznie dziwić, wszak był to okres intensywnego kończenia tomu drugiego *Bibliograficznych ksiąg dwoje*. Ale rychło powtórnym namowom Korna (list z 12 października 1825) dał się Lelewel skusić i inicjatywę księgarza wrocławskiego potraktował pozytywnie. W swej odpowiedzi z 7 grudnia r. 1825, przyjmując w zasadzie propozycję, wysunął tylko trzy główne zastrzeżenia; dotyczyły one: 1. poprawności wydania i wyposażenia książki w należytą szatę graficzną i dobrą jakość papieru (wiadomo bowiem było, że wydawnictwa Korna obliczone na jak największy zysk wydawane były niestarannie i niechlujnie, na lichym papierze); 2. włączenia do publikacji tomu pierwszego, w związku z czym wysuwał postulat dalszego prowadzenia pertraktacji z Towarzystwem Przyjaciół Nauk; 3. technicznego rozmieszczenia dodatków, co było tym ważniejsze, że do tomu drugiego miały wejść uwagi krytyczne Tadeusza Czackiego z wydania Mostowskiego.

Po odpowiedzi Lelewela nastąpiła dłuższa przerwa w pertraktacjach. Korn tymczasem badał rynek księgarski, sondował w sprawie druku opinię wśród uczonych i znajomych księgarzy polskich, przeprowadzał kalkulację kupiecką i zastanawiał się nad wysuniętymi przez Lelewela postulatami. Najtrudniejsza niewątpliwie była sprawa uzyskania od Towarzystwa Przyjaciół Nauk autoryzacji na druk tomu pierwszego. Towarzystwo było gotowe dać pozwolenie na druk, wymagało jednak zakupienia całego nakładu pierwszego w ilości 1000 egzemplarzy za kwotę 2000 talarów pruskich, gdy tymczasem Korn dawał tylko 1000 talarów i to płatnych w książkach. Upewniwszy się dopiero, że przedsięwzięcie nie zawiedzie, z końcem maja r. 1826 podjął przerwane pertraktacje z Lelewelem. W swej odpowiedzi z 26 maja donosił o zamierzonej wobec niepomyślnego przebiegu rokowań z Towarzystwem rezygnacji z druku tomu pierwszego; noty krytyczne Lelewela proponował umieścić na samym końcu, a to dla nierozbijania tekstu i tak obciążonego komentarzem Czackiego; przyrzekał za to „poprawność, wyraźność druku i piękność papieru", załączał wreszcie szkic umowy wydawniczej; jako termin dostarczenia wstępu i objaśnień proponował koniec roku prosząc na razie na próbę o kilka arkuszy tych przypisów i „dysertacji o Naruszewiczu".

Odpowiedź Lelewela (z 6 czerwca) przyszła szybko. Korn zwłócząc odpisał dopiero po dwóch miesiącach (8 sierpnia). W liście swym przedstawiał niepomyślny stan pertraktacji z Towarzystwem Przyjaciół Nauk; przyjmował projekt Lelewela podziału dzieła na dziesięć tomów, w końcu wobec zamiaru zaczęcia składania od zimy domagał się od Lelewela zapewnienia sukcesywnego nadsyłania co miesiąc, począwszy od lutego 1827, dodatków krytycznych, a idąc za radą Feliksa Bentkowskiego proponował przyjazd historyka polskiego do Wrocławia na czas druku dzieła dla czuwania nad rzetelnością wykonania, ofiarowując gościnę we własnym domu. Na wszelki wypadek, gdyby Lelewel nie mógł przybyć, deklarował staranne wykonanie korekty i prosił o podanie honorarium.

Nie doczekawszy się na list swój odpowiedzi zwrócił się Korn po dziesięciu miesiącach (19 czerwca 1827) do Lelewela z ponowieniem propozycji. Sprawę traktował jako pilną; zresztą był w sytuacji dość nieprzyjemnej, bo włączenie do Biblioteki Klasyków Polskich zbiorowego wydania dzieł Naruszewicza nakładało na niego wobec prenumeratorów (a było ich stu) obowiązek rychłego wywiązania się z obietnicy. Ale i na to powtórne wezwanie nie otrzymał Korn odpowiedzi. Pertraktacje w ten sposób zostały przerwane, zamierzone wydawnictwo wrocławskie ostatecznie nigdy światła dziennego nie ujrzało.

Co było powodem niedojścia do skutku umowy z Lelewelem? Była nim najprawdopodobniej, obok zastrzeżeń co do strony graficznej wydawnictwa, niemożność wydrukowania tomu pierwszego. Bo, że Lelewel szczerze pragnął nowego wydania dzieł ojca nowożytnej historiografii naszej, nie może ulegać wątpliwości, skoro w trzy lata później (1830) podjął się takiego samego wydawnictwa. W ogłoszonym przez księgarnię Glücksberga w r. 1830 prospekcie wydawniczym zbiorowego wydania *Dzieł wierszem i prozą* A. Naruszewicza, obliczonego na 15 do 16 tomów in 12^{0}, figurowała *Historia narodu polskiego rozprawami, objaśnieniami i postrzeżeniami Joachima Lelewela i ks. Antoniego Tymińskiego pomnożona, atłasem około 20 map i innych rycin zawierającym* ozdobna. Wydanie to — jak wspomniano — na skutek insurekcji listopadowej do skutku nie doszło.

Umieszczone poniżej listy W. B. Korna do Lelewela wyjęte z rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej nr 4435, t. 6 (s. 297, 294—295, 300, 296) oświetlają szczegółowo sprawę zamierzonego wydania wrocławskiego *Historii* Naruszewiczowskiej.

1

Wrocław, dnia 12 października 1825 roku.

Wielmożny Mości Dobrodzieju!

Racz WPan Dobrodziej wybaczyć opóźnieniu memu w odpowiedzi na obadwa listy do mnie pisane, odbyłem bowiem w tych dniach podróż do Krakowa, a ta okoliczność wstrzymała mnie na czas niejaki i niniejszej zwłoki była przyczyną.

Ubolewam niezmiernie nad tym, iż liczne zatrudnienia nie dozwalają Panu zająć się wypracowaniem uwag do *Historii polskiej* Naruszewicza, którą wydać przedsięwziąłem; może w późniejszym czasie większa do tego zdarzy się sposobność, a tymczasem zajmę się wydawaniem dzieł pomienionego autora. *Historią polską* mam tu wydania Grölla z przypisami, która Panu bez wątpienia jest wiadomą i podług niej przedsięwezmę drukować zacząwszy od 2. tomu aż do ostatka, opuszczając tom pierwszy niedawno w Warszawie wyszły, gdyż jak mnie upewnił Pan Bandtke[3] i wielu innych literatów polskich, tom ten zawiera wiadomości preliminaryczne do całego dzieła historii polskiej i opuszczonym być może.

Do tego nowego wydania w 6 tomach dodam do każdego tomu stosowną rycinę przez doskonałego rytownika w Krakowie rytować się mającą. Gdybyś Pan raczył przy ukończeniu następnym tego dzieła przysłać dopisy i uwagi swoje, tedy w istocie dzieło to nabyłoby, mówiąc rzetelnie i bez pochlebstwa, daleko większej wartości, chociażby jednym lub dwoma tomami pomnożone być musiało, zwłaszcza gdybyś Pan na czele tych dzieł szanowne i znakomite w literaturze ojczystej swe Imię umieścić dozwolił.

Oprócz *Historii polskiej* Naruszewicza mam wolę wydać wszystkie pisma jego dotąd znajome pod tytułem: *Dzieła Adama Naruszewicza wierszem i prozą.* Ze znajomych mi pism tego autora mam następujące, to jest: *Poezje* z edycji Mostowskiego w 2 tomach; *Historia Karola Chodkiewicza* w 2 tomach; Tacyta *Historia* w 3 tomach; *Tauryka* w jednym tomie.

Jeżeli prócz tych wyszczególnionych są jeszcze jakie inne, o których byś Pan wiedział, takowe przyjąłbym chętnie do mego zbioru, albo gdybyś raczył do wierszy lub łącznie do wszystkich dzieł tego pisarza uczynić wstęp na kształt rozprawy albo przemowę, przekonany jestem, iżby to wydaniu memu upragnioną zaletę nadało.

Na przychylne mi przedstawienie Pana Bandtkiego zająłem się wydaniem niektórych dzieł Stanisława Orzechowskiego w 2 tomach (tłumaczone przez ks. Włyńskiego[4]), pomiędzy którymi są przedmioty dotychczas w polskiej mowie na świat nie wydane. Obejmować one będą treści następne: *Kronikę* Orzechowskiego i *Sen na jawie* tegoż[5]; *Dwie mowy przeciwturcze do rycerstwa polskiego i do Zygmunta*

---

[3] Jerzy Samuel B a n d t k i e (1768—1835), ówczesny dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, od czasu (1798) swej działalności na stanowisku nauczyciela gimnazjum św. Elżbiety, a potem rektora szkoły św. Ducha i bibliotekarza przy kościele św. Bernardyna we Wrocławiu, doradca literacki Kornów.

[4] Zygmunt Aleksander W ł y ń s k i (zm. w r. 1831), profesor Akademii Krakowskiej, wierszopis i tłumacz St. Orzechowskiego.

[5] *Kroniki* St. O r z e c h o w s k i e g o przez Z. A. W ł y ń s k i e g o przetłumaczone, Kraków 1767.

Sen na jawie albo widowisko St. O r z e c h o w s k i e g o przez Z. A. W ł y ń s k i e g o z łacińskiego na polskie przetłumaczone, Kraków 1767. — Dzieło to wydawane przedtem jako przeróbka wierszowana przez i pod nazwiskiem Piotra Grzesz-

króla; *Wychwalnik weselny Zygmunta Augusta*; *Rzecz o pogrzebie Zygmunta Jagiellończyka do A. Q.* i w tejże materii mowa Kromera.

W późniejszym trochę czasie pomyślę o *Kronice* Bielskiego i *Poezji* Miaskowskiego, albowiem wydanie dzieł Naruszewicza zatrudni drukarnię moję przez rok cały, a może i dłużej. Pochlebiam sobie, iż wydanie moje klasyków polskich zaleca się nie tylko wyraźnością druku, pięknym papierem, ale nawet i poprawnością, a oprócz tego jeszcze umiarkowaną bardzo ceną. Przykro mi to jest wprawdzie, gdy słyszeć muszę, iż księgarze tameczni cenę ich tak znacznie podwyższają i nie zaspakajają się prowizją, którą im po 25% spuszczam. Co u mnie tom jeden przy zachowanej cenie prenumeracyjnej 4 złp kosztuje, to ja im za 3 złp odpuszczam, atoli składają się oni opłatą cła po 40 złp od centnara i lubo w tym względzie nic im zarzucić nie można, z tym wszystkim umiarkowaniej przedając, mieliby zysk przyzwoitszy i odbyt łatwiejszy, a krok ten, że wyznam szczerze, osłabia we mnie chęć podejmowania nowych wydań, gdyż i ja tym samym nie mam odbytu.

Przyłączona specyfikacja okaże Panu jakie dzieła zatrudniają teraz drukarnię moję. Pomiędzy nimi *Kazania* w czterech tomach[6], ile spodziewać się mogę, znajdą dobry pokup, gdyż są gruntownie, jasno i moralnie pisane. Łaskawe przyrzeczenie Pańskie w dostarczeniu mi poezji Miaskowskiego z wdzięcznością przyjmuję i o przysłanie ich upraszam: wydaniem ich natychmiast się zajmę, jak skoro tylko Naruszewicza ukończę.

Co się zaś tyczy historii Karola V — ta przez Robertsona[7] tudzież Ancilona[8] i Heerena[9], te mi już dawniej przedstawione były, ale przyznam się Panu, że do drukowania ich zupełnie mi brakuje odwagi. Tyloletnie bowiem doświadczenie przekonało mnie, że podobne dzieła mało znajdują w Polszce czytelników, a daleko mniejsza część czytających woli je mieć w oryginale. Sam niestety szkodowałem już na podobnym przedsięwzięciu, gdy z wydania *Historii powszechnej* Remera[10] przez Faleń-

---

kowica (plagiat) w r. 1612, 1613, 1616, 1628, 1629, nie wyszło spod pióra Orzechowskiego, ale J. D. Solikowskiego i nosiło pierwotnie tytuł: *Facies perturbatae Reipublicae* lub *Apocalipsis* (pierwodruk pod nazwiskiem St. Orzechowskiego, Kraków 1626 i wydania nast.). Obydwa utwory przedrukowane w *Dziełach* St. Orzechowskiego, Wrocław 1826, Korn.

[6] *Kazania, czyli krótkie nauki religijne zastosowane do oświecenia chrześcijan w powinnościach wiary i obyczajów podług Ewangelii św. na niedziele całego roku rozłożone*, drugie poprawione wydanie, Wrocław 1826, 8⁰, s. VIII, 440. Wedle Estreichera autorem ich był ks. Edward Kainko.

[7] William Robertson (1721—1793), wybitny historyk angielski epoki Oświecenia, m. in. autor trzytomowej monografii *History of the Reign of the Emperor Charles V*, 1769, przekład niemiecki v. Remera (wyd. 3, Braunschweig 1792—94).

[8] Jean Pierre Frederic Ancillon (1767—1837), królewski historiograf pruski, członek Akademii Berlińskiej, pruski minister stanu, autor dzieła *Tableau des révolutions du système politique de l'Europe depuis le XV siècle*. T. 1—4. Berlin 1803—1805.

[9] Arnold Hermann Ludwig Heeren (1760—1842), profesor historii Uniwersytetu w Getyndze, był m. in. autorem wziętej książki: *Geschichte des europeischen Staatensystems und seiner Kolonien*, Getynga 1809, wyd. 5, 1830. Przekład tej książki, pióra Leona Sienkiewicza, po odrzuceniu przez Korna propozycji wydania, ukazał się w Warszawie w r. 1827 pt. *Rys dziejów systematu państw europejskich i ich osad od utworzenia się jego po odkryciu obu Indii aż do naszych czasów.*

[10] Juliusz August Remer, profesor w Hermannstadzie. Jego *Historia powszechna starożytna*, dzieło tłumaczenia Józefa Faleńskiego podług czwartej zwiększonej i poprawionej edycji wydał Korn w 2 tomach w r. 1822.

skiego ledwo 30 egzemplarzy przedałem, a reszta dotychczas na składzie u mnie leży, na czym do 100 dukatów szkody poniosłem.

Gdy dzieła Naruszewicza z końcem miesiąca czerwca roku przyszłego żadnym sposobem ukończone być nie mogą, tedy może byłoby podobnym, iżbyś Pan na czas jeszcze uwagi swoje wygotował. Pociesz mnie Pan przychylną na list niniejszy odpowiedzią i racz wyrazić jakie honorarium otrzymać żądasz, a teraz przyjmij wyraz prawdziwego szacunku i uszanowania z jakim jestem

WWMPana Dobrodzieja
Wilhelm Bogumił Korn

2

Wrocław, dnia 26 maja 1826.

Wielmożny Mości Dobrodzieju!

Na jego szanowną odezwę pod dniem 7 grudnia roku zeszłego już bym był dawniej odpisał, gdybym sam z sobą w myśli mojej mógł się zgodzić i zdeterminować względem wydania *Historii polskiej* Naruszewicza. W tym przedmiocie odwołałem się listownie do wielu uczonych i znanych mi przyjaciół w Polszce, zasięgając w tej mierze zdania ich i zawsze oświadczano mi, iż *Historia polska* Naruszewicza w zbiorze moim klasyków polskich na żaden sposób brakować nie może i że takowa bez wszelkiej wątpliwości podobne znajdzie odbycie, jak dzieła Krasickiego i innych. Ani ja bynajmniej wątpię o tym, gdyż mi wiadomo, jak rzadkie są już teraz wspomnione dzieła po księgarniach, a to byłoby dosyć pobudzającym do zatrudnienia się wydaniem ich na nowo. Otrzymane oświadczenie Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, iż wtenczas będzie mi wolno przedrukować tom pierwszy *Historii polskiej* Naruszewicza, jeżeli to dzieło od Towarzystwa nabędę, na żaden sposób przyjąć nie mogę, albowiem cóż bym z tymi dziełami począł? Równie trudno by mi było zbyć je, jak szanownemu Towarzystwu, które na nie nie znajduje spodziewanego odbytu. Musiałbym to uważać za honorarium i za czysty wydatek, a przy teraźniejszym krytycznym czasie i drożyźnie odważyć się na to nie można. Przedsięwziąłem zatem wydać *Historię polską* Naruszewicza w 6 tomach od drugiego tomu zacząwszy, z nadaniem liczby bieżącej, to jest z nadaniem drugiemu tomowi miana tomu pierwszego i tak dalej, jak to w przyłączonym oświadczeniu wyraziłem.

Upraszam Pana, abyś wspomniane oświadczenie raczył pilnie przejrzeć i względem niego dać mi zdanie swoje, gdyż obwieścić go póty nie zamyślam, póki w tej mierze WPan Dobrodziej myśli mi swoich nie udzielisz. Nawiasem wspomniałem w nim o łaskawym przyrzeczeniu Pańskim, iż mi Pan przyrzekłeś przysłać objaśnienia i przypisy do tejże *Historii*. Gdybyś Pan był łaskaw uskutecznić życzenia moje, wdzięczność nie tylko moja ale i narodu byłaby nagrodą za uczynioną przysługę. Racz Pan przychylić się do prośby mojej i nie odmawiać mi, o co go tak usilnie proszę. Zupełnie będę zaspokojony, gdy rękopis Pański aż przy końcu tego roku otrzymam, gdy aż dotąd mam czym zatrudnić drukarnię moją i zbywać mi nie będzie na materiałach potrzebnych.

Oświadczasz mi Pan w liście swoim, iż życzeniem Jego jest do każdego tomu dodawać przypisy swoje. Przyznam się, iż ja nie jestem tej myśli, albowiem rozpatrzywszy się w dziełach Naruszewicza i widząc w *Historii* jego, że każda prawie stronnica przepełniona jest uwagami i objaśnieniami, gdyby więc jeszcze więcej do nich przyłączone być miały, nie zostałoby na tekst miejsca i we względzie typograficznym nieprzezwyciężona zachodziłaby trudność. Zdaje mi się zatem, iż lepiej będzie, gdy go tak przedrukuję, jak jest, a uwagi, czyli dysertacją lub krytykę (jak się to Panu nazwać będzie podobało) umieścimy na końcu tomu ostatniego, lub gdyby były obszerne, osobny dodatkowy tom zajmować mogą. Przypisy Czackiego w tomie 2. w edycji Mostowskiego zawarte, wezmę do mego wydania, ale gdy tu pod ręką tej edycji nie mam, zatem upraszam, abyś mi je Pan wypisać kazał z oznaczeniem, gdziebym je przy moim wydaniu mógł umieścić, gdyż ja tu tylko wydanie Grölla posiadam. Gdybyś Pan znajdywał niepodobieństwo uskutecznienia mojej prośby w przysłaniu mi przypisów do wspomnianej *Historii*, tedy jak najusilniej upraszam, racz Pan, chociażby kilka arkuszy przysłać mi napisanej biografii Naruszewicza lub krótkiej dysertacji o jego *Historii polskiej*, a wtenczas za Jego pozwoleniem wyraziłbym na czele dzieła szanowne Imię Pańskie, co by mu zapewne wyższą jeszcze cenę i wartość nadało.

Za pilną poprawność, wyraźność druku i piękność papieru, słowem za dokładne wydanie tych dzieł, śmiele zaręczyć mogę. Zacząłem już drukować *Poezje* Naruszewicza w dwóch tomach, tak jak wyszły u Mostowskiego, ale pism jego erotycznych i priapicznych nie myślę wydawać, bo nie chciałbym narażać duchowieństwa, które o nich zapomnieć by chciało. Nie wiem czyli już doszły rąk Pańskich, lub czy Pan widziałeś dzieła Orzechowskiego, które w dwóch tomach z popiersiem tłumacza wydałem. Mam nadzieję, że w tym stanie, jak są, chociaż nie wszystkie pisma Okszyca obejmują, podobać się Panu będą. Prawdę mówiąc nie mogłem wszystkiego drukować, gdyż wiele jego pism są przeciwnych religii i tolerancji, co w tym wieku niejedną twarz zakwasiłyby i niechęć ku wydawcy sprawiłyby. Prócz Naruszewicza drukuję w niniejszym czasie dzieła Swetoniusza o dwunastu cesarzach rzymskich, tłumaczenia Kwiatkowskiego, z jego przypisami i notami[11]. Rad bym Panu przesyłać każdą razą po egzemplarzu tych dzieł, które u mnie wychodzą, ale przez okazją zachodzą trudności, a pocztą koszt jest znaczny. Nie wyobrazisz sobie Pan, jak niemiłosiernie obchodzą się na komorach z książkami i pakami: wysokie cło i strata na polskiej monecie wiele przyczyniają się do utrudzania handlu księgarskiego. Oprócz księgarzy bez mała już nikt u mnie nie zamawia, a ostra cenzura dopełnia zupełnie nieszczęścia tej gałęzi handlu. Księgarze nawet sami, z którymi mam związek, nie chcą się zaspokajać tym rabatem, który im ofiaruję i domagają [się] jeszcze prócz tego 25 procentu. Dawniej inaczej się działo, dziś wszystko się zmieniło.

Racz WPan Dobrodziej udarować mię wkrótce odezwą swoją i przyjąć zapewnienie szczerego szacunku, z jakim zawsze jest dla WWM Pana Dobrodzieja

Wilhelm Bogumił Korn

---

[11] C. Tr. Suetonius, *Dzieje dwunastu cesarzów rzymskich... przez Kajetana Kwiatkowskiego na język polski przełożone* (tekst polsko-łaciński), T. 1—2, Wrocław, 1826, Korn.

3

Wrocław, dnia 8 sierpnia 1826.

Wielmożny Mości Dobrodzieju!

Szanowne Jego pismo z dnia 6 czerwca r.b. z największym ukontentowaniem otrzymałem, również miałem tę przyjemność widzenia się i mówienia z panem hrabią Skarbkiem[12], który w przejeździe swoim przez Wrocław nawiedzić mnie raczył i jemu moje oświadczenie względem wiadomych 1000 egzemplarzy 1. tomu *Historii polskiej* odkryłem. Gdyby tych egzemplarzy mniejsza była liczba, ugoda łatwiej nastąpić by mogła, ale liczba ta jest znacznie wielka i niepodobna prawie do zbycia, zwłaszcza że cena tego dzieła jest bardzo droga. Towarzystwo żąda za każdy egzemplarz po 2 talary, czyli 12 złp, co w istocie dla nabywcy jest za wiele. Aby więc uzyskać pozwolenie przedrukowania wzmiankowanego pierwszego tomu, ofiarowałem za każdy egzemplarz po 1 talarze, zatem 1000 talarów, a to w książkach spłacić się mających, jednak nie otrzymałem na to dotąd żadnej odpowiedzi. Wiem dobrze, ile ten tom do wydania mojego jest potrzebnym i bolałoby mnie to niezmiernie, gdyby Towarzystwo czyniło mi w tej mierze trudność i gdybym go nie mógł przyłączyć do klasyków moich.

Co się tyczy zaprojektowanego WWPana Dobrodzieja podziału *Historii polskiej* Naruszewicza na 10 tomów, to zupełnie do woli Pańskiej zostawiam, i gdyby mi Towarzystwo pierwszego tomu odstąpiło, tedy spodziewając się, że mi Pan potrzebne do niego noty przysłać będziesz raczył, mógłbym zaraz tej zimy do przedrukowania przystąpić. Gdybym więc począwszy od miesiąca lutego przyszłego roku mógł od Pana każdomiesięcznie otrzymać nadsyłane noty do tomu drugiego i następujących, ciąg druku trwałby nieprzerwanie, albowiem życzeniem moim jest wydać to całe dzieło od razu, a to w cenie jak najtańszej. Koniecznie zatem potrzebne mi jest zapewnienie się ze strony WWćPana Dobrodzieja, w jakim czasie będziesz raczył dostarczać przyrzeczonych mi materiałów, aby usiłowanie moje niczym niepowstrzymane nie było. Prawdziwie, przedsięwzięcie to podejmuję z wielką przyjemnością i z rzetelną chęcią przysłużenia się zacnemu narodowi polskiemu, a stąd wnosić można, ile by mi to sprawiło przykrości, gdyby tej chęci przeszkoda jakowa się stała.

Pan Podczaszyński,[13] wydawca Dziennika Warszawskiego, był u mnie. Mówiłem z nim i on był tego zdania, że wydanie przedsięwzięte byłoby dla narodu polskiego prawdziwą przysługą, zwłaszcza że dzieła tego nigdzie już po księgarniach znaleźć nie można. Pan Bentkowski[14] był tej myśli, że WWćPan Dobrodziej zechcesz sam osobiście przybyć do Wrocławia, aby dzieło to pod jego oczyma z druku wychodzić mające jak najpoprawniej światu oddane było. Miłą i bardzo pożądaną

---

[12] Fryderyk Skarbek odwiedzał trzykrotnie Wrocław, w r. 1809, 1822, 1826 (ostatni raz przy sposobności podróży kuracyjnej do Kudowy, por. T. Mikulski, *Spotkania wrocławskie*, Wrocław 1950, s. 57—79).

[13] Michał Podczaszyński (1800—1835), publicysta i literat, założyciel w r. 1825 Dziennika Warszawskiego, którego redakcję w r. 1826 porzucił udając się do Paryża.

[14] Feliks Bentkowski (1781—1852), profesor historii powszechnej Uniwersytetu Warszawskiego, po zamknięciu Uniwersytetu, od r. 1838 dyrektor Archiwum Głównego w Warszawie.

byłoby to dla mnie przygodą, gdybym WWćPana Dobrodzieja mógł w domu moim widzieć i wszelkiego dołożyłbym starania, aby pobyt jego, ile możności mojej, w każdym widoku uprzyjemnić, ale obawiam się, aby brak bibliotek polskich i mały zasób ksiąg starożytnych w tutejszym mieście nie sprawił mu wiele niedogodności. Jeżeli zaś WWćPan Dobrodziej masz wątpliwość względem poprawności wydania, tedy zapewnić Pana mogę, iż ta zupełnie odsunięta być może, albowiem powierzyłem korekturę Polakowi pilnemu i wszelkiej usilności dokładającemu, który, jak najnowsze wydania moje okazują i jak mu kilku z uczonych Polaków świadectwo oddało, podjętemu obowiązkowi zupełnie odpowiada. Bądź WWćPan Dobrodziej łaskaw uwiadomić mnie w jak najprędszym czasie, kiedy upragnione przypisy jego otrzymać mogę oraz oświadcz mi Pan o honorarium przez Niego żądanym.

Z prawdziwym szacunkiem zostaję Wielmożnego WPana Dobrodzieja rzetelnym sługą

Wilhelm Bogumił Korn

4

Wrocław, dnia 19 czerwca 1827.

Wielmożny Mości Dobrodzieju!

Już to dziesięć miesięcy upłynęło od tej daty, jak po raz ostatni zgłosiłem się do WWPana Dobrodzieja, a jednak aż do tej chwili nic pewnego względem wydania dzieł Naruszewicza nie zdecydowano. Na dniu 8 sierpnia roku zeszłego miałem to ukontentowanie pisać do Pana i prosić Go o przypisanie swych uwag do *Historii polskiej* Naruszewicza, atoli widzę z boleścią, że WWPan Dobrodziej nie masz chęci przyłożenia się do moich życzeń, co mnie tym bardziej martwi, iż właśnie Pan jesteś tym szanownym mężem, który byś wartość wspomnianego dzieła przez swe uczone przypisy mógł jeszcze bardziej podnieść i zaszczycić. Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk w Warszawie nie dało mi żadnej stanowczej odpowiedzi na moje dawniejsze odezwy i spodziewa się znaleźć łatwiejszy odbyt tomu pierwszego przez zniżoną cenę na trzy talary, nie pomnąc na to, iż u mnie całe dopełnione dzieło za dwa dukaty nabyte być by mogło.

Stosownie do mojego dawnego doniesienia zobowiązałem się przyłączyć *Historią Polski* Naruszewicza do zbioru wydawanych u mnie klasyków. Mam już blisko stu prenumeratorów i dlatego jako rzetelny człowiek dotrzymać muszę danego raz słowa. Zamiarem moim jest zająć się przedrukowaniem tych dzieł po kilku tygodniach, nim jednak do tego przedsięwzięcia przystąpię, zasięgam jeszcze raz rady WWćPana Dobrodzieja i życzę sobie dowiedzieć się, czy Pan zechcesz przesłać mi jakowe noty, gdyż obrawszy za wzór edycją Grölla umieszczę oraz noty Czackiego w edycji Mostowskiego uczynione. Naturalnie, będąc przymuszony nie drukować tomu 1. przez Towarzystwo wydanego, zacznę od tomu drugiego z wyrażeniem jednak przyczyny, dlaczego dopełnionego dzieła wydać nie mogłem. Mam nadzieję, że mnie WWPan Dobrodziej wkrótce łaskawą swą odezwą ukontentować raczysz. Zatem oczekując z niecierpliwością Jego odpowiedzi łączę wyraz prawdziwego szacunku i wysokiego poważania

Wilhelm Bogumił Korn

ROMAN HOROSZKIEWICZ

ROBOTNIK I CHŁOP W POEZJI POLSKIEJ NA OPOLSZCZYŹNIE w XVII i XVIII WIEKU.

Rozruchy i powstania robotniczo-chłopskie na Górnym Śląsku stanowią wspaniałą kartę walki tutejszego ludu o sprawiedliwość społeczną i o lepsze jutro. Nie znalazły one jeszcze należytego oświetlenia i odbicia ani w nauce, ani w literaturze. Nauka zajęła się nimi dopiero od niedawna, odsłaniając częściowo ich tło, przebieg, poszczególne poruszenia, nazwy miejscowości i nazwiska ludzi; literatura poza drobnymi utworami nie dała o nich dotychczas nic. Konieczne jest przecież poznanie i omówienie choćby tylko kilku właśnie utworów poezji z XVII i XVIII wieku, odnoszących się do tych tak ważnych i ciekawych ruchów społecznych.

Przeciwko istniejącemu wówczas na Opolszczyźnie stanowi gospodarczemu i społecznemu protestowała przede wszystkim wieś. Chłop bowiem, niewolny poddany pański, odrabiający pańszczyznę według różnych stawek, w zależności od wielkości uprawianego gruntu, zależny był również od pana osobiście i sądowniczo. Pańszczyzna, osobista i sprzężajowa, doprowadzała do pracy „na pańskim" nieraz przez cały tydzień i nieraz też — gdy brakło siły pociągowej, konia czy krowy — do wprzęgania nawet ludzi do pługów (znany jest wypadek śmierci chłopa przy pługu w wieku XVIII w pow. rybnickim). W buntach więc brali udział doprowadzeni do rozpaczy robotnicy rolni i leśni, chłopi, drobni rzemieślnicy, proletariat wiejski i małomiasteczkowy. Proletariat ten — to prawie wyłącznie Polacy, gdyż właściciele ziemscy, urzędnicy, kupcy, w ogóle mieszkańcy miast większych, burżuazja, byli Niemcami lub zniemczonymi Polakami. Dlatego też i ruchy te mają cechy narodowe, polskie.

W drugiej połowie XVIII wieku, za rządów pruskich, dołączają się do ucisku materialnego, gospodarczego i prawnego rozporządzenia już wprost germanizacyjne, jak przede wszystkim zakaz przyjmowania do

pracy ludzi nie umiejących po niemiecku, dalej zakaz dawania ślubów nie znającym tego języka itp.

Położenie ówczesne robotnika i chłopa, życie ich i trudy, odzwierciedlają dwa polskie utwory z XVII wieku. Jeden — to poemat Walentego Roździeńskiego *Officina Ferraria*, druk. w r. 1612[1], drugi — anonimowy poemat pt. *Polak w Śląsko* z r. 1620[2].

Roździeński w *Officina Ferraria* opisuje wprawdzie ciężkie prace górnika i kuźnika, ale nie podkreśla nigdzie buntu ani chęci polepszenia losu człowieka pracującego. Poznajemy położenie robotnika, poznajemy jego trudy, ale nie spotykamy w poemacie nigdzie dążenia do zmiany, do lepszego jutra. Tym niemniej poemat ciekawy jest i ważny, jako pisany przez człowieka pracy (Roździeński sam był kuźnikiem) i opisujący pierwsze zakłady przemysłowe na Opolszczyźnie i tok ich pracy.

Wszakoż w księstwie opolskim, nad te wszystkie śląskie
Kuźnice, najsławniejsze już są małpadewskie,
Także i te, co z nimi z jednych rud działają
Żelazo, nie podlejszą od nich sławę mają...

Prace i postać kuźnika Roździeński opisuje tak:

Podobno, żem tak czarny jak sadzelnik jaki!
Jestem kuźnik w tym kształcie, jak mie widzisz taki!
Od ogniać to i dymu tak bardzo szczyrniało
Na mnie, jako tu widziesz — wszystko ciało!

Zapalić się koszula, zgoreć ciała sztuka,
Nie zgoić się czasem ledwie aż w pół roka,
Od trzasku młotowego mało już co słyszę,
W takiej biedzie pracować ustawicznie muszę.

Stądci u nas jest głuchych i chromych niemało.
A nie wiem, by był który, coby całe ciało
Miał na sobie. Patrz jako przywiędła do kości
Na mnie skóra, od wielkiej ognia gorącości!

Poza opisami pracy i życia robotnika wspomnieć tu jeszcze należy bardzo ciekawą wzmiankę o współpracy kuźników opolskich z kuźnikami... moskiewskimi i białoruskimi:

---

[1] Wyd. Instytut Śląski, Katowice—Wrocław 1947.
[2] Wyd. Instytut Śląski, Katowice 1939.

Drudzy na Białej Rusi zszedłszy się z Sfistony[3],
Moskiewskimi kuźniki, wnet też officiny,
U nich z kunszty wodnymi żelazne stawiali,
Bo tam pierwej bez kunsztów dęli i kowali...

Tych to kuźnic sfistońskich, gdzie miewali swoje,
Do żelaza kowania i dęcia nastroje,
Najdują jeszcze w Śląsku znaki tymi czasy,
U Opola, przy wielkim stawie, między lasy.

Wyraźne za to społeczne akcenty brzmią w drugim poemacie, w *Polaku w Śląsko*. Napisany on jest w formie rozmowy między kilku osobami miejscowymi i przybyszem z Polski. Występuje też i „krześcijanka“, robotnica rolna. Przedstawiają oni wszyscy złe stosunki tutejsze Polakowi i odradzają mu osiedlenie się na Śląsku. Robotnica nawet w rezultacie rozmowy odjeżdża z nim do Polski. Poemat umiejscowiony jest ściśle, pod Bytomiem, w okolicach zamku w Świerklańcu. Osobą historyczną jest „pan Piotr“ — ówczesny starosta zamkowy. Na zanalizowanie szczegółowe zasługuje właściwie cały utwór, o jego zaś nastroju najlepiej świadczy następujący ustęp, skarga robotnicy rolnej:

O, panaczku, nie rozumiej tego!
Wszystkich nas Piotr ma w dobrej pamięci,
Do roboty skoro słońce świeci,
Po kilka nam tam dni mieszkać przyjdzie!
By krwią płakał, przecie nie wynijdzie!
— Już nam palce poobłaziły,
A w nogach się potargały żyły,
Nawiedzając ten zamek nieszczęsny!
I miałabym sobie za dzień szczęsny,
Bym się gdzie indziej obrócić mogła,
Robić bym sprawiedliwie pomogła,
A pozbyć się tej niewoli szczęśliwie,
Powiadam to przed wami prawdziwie!

Takie stosunki panowały na całym Górnym Śląsku. Nie dziwią nas wobec tego zbrojne bunty i powstania ludu pracującego.

W czasie ogłoszenia drukiem tych poematów mamy do zanotowania pierwszy strajk (bo tak już wypada to nazwać), odmowę pracy robotników w mennicy książęcej w Kluczborku, w r. 1621, z powodu zbyt niskich zarobków. Właściciel jej, książę na Brzegu, poradził sobie prawdopodobnie ze strajkującymi bardzo łatwo: zwolnił ich po prostu z pracy,

[3] Określenie narodowościowe (?) — nie rozwiązane.

ukarał w dodatku, a innym poddanym kazał pracować. Zaraz jednak mamy też drugi wypadek rozruchów (o niejasnym zresztą podłożu) — w majątku Żyrowa, pod Strzelcami, w r. 1629. O ruchach robotniczo-chłopskich w XVII wieku zachowały się zresztą wiadomości bardzo szczupłe. Więcej z początków XVIII w. W r. 1708 wystąpiły rozruchy rolne w powiecie raciborskim. W r. 1727, w samym Opolu[4], w folwarku „na pasiece" (na wyspie), odmówili pracy robotnicy rolni, zmasakrowani za to przez starostę zamkowego von Blacha.

Wrzenie rewolucyjne potęguje się w drugiej połowie XVIII wieku, w związku z ogólnym pogorszeniem się sytuacji polskiej ludności wiejskiej za rządów pruskich.

Od roku 1754 poczynając, rozruchy na tle odmawiania pełnienia posług pańszczyźnianych powtarzają się co kilka lat w różnych stronach całej Opolszczyzny. Tłumione są one niejednokrotnie krwawo przez wojska pruskie, kawalerię i piechotę.

Ludowym tym walkom o wyzwolenie towarzyszyła niewątpliwie miejscowa, ludowa pieśń, tak jak towarzyszyła ona ostatnim powstaniom górno-śląskim w latach 1919—1921. Z terenu jednak województwa opolskiego znamy, jak dotychczas, tylko trzy utwory, trzy pieśni, związane z zeszłowiecznymi ruchami robotniczo-chłopskimi. Ciekawe przy tym, że umiejscowione są one w czasie na niewielkiej przestrzeni jakichś siedemnastu—osiemnastu lat, między 1794 a 1811 rokiem.

Hasła burżuazyjnej rewolucji francuskiej, które doszły na Opolszczyznę około r. 1790—1792, wzmogły i pogłębiły ideologicznie tutejsze ruchy wyzwoleńcze. Spotykamy wtedy wyraźne dowody agitacji, w postaci np. ulotek, treścią wyraźnie nawiązujących do rewolucji francuskiej. Mamy też na Opolszczyźnie echa rewolucji kościuszkowskiej, w postaci niejasnych przekazów o uczestnictwie chłopów z powiatów opolskiego (i nadgranicznych polskich) w oddziałach Kościuszki — i zupełnie wyraźne ślady w ludowej pieśni.

W powiecie mianowicie opolskim (we wsi Siołkowicze) zanotowana została[5] pieśń następująca:

Warszawa i Kraków są to szwarne miasta,
Obiecał król pruski, iże je potrzaska,
Kościuszko odpisał, iż się go nie boi,
W Krakowie, w Warszawie pełno wojska stoi.

---

[4] Materiały w Archiwum Państwowym w Opolu.

[5] Zanotował Jacek Koraszewski, podał chłop tamtejszy, Bartłomiej Kampa, przed rokiem 1939.

Maszeruje wojsko z rozkazu Kościuszki,
Na tym ostateczku, to ten mój miluśki,
Po czymś go poznała, kiejś z nim nie gadała?
Łozwiał on chusteczkę, com ja mu ją dała.

Druga piosenka z tych samych czasów dotyczy zdarzenia następującego:

Z wiosną 1794 roku zaczęły się przygotowywać do powstania wsie w północnej części powiatu strzeleckiego. Ośrodkiem ruchu była duża wieś Imielnica. Jednym z przewódców był miejscowy chłop nazwiskiem Marek (rodziny tego nazwiska do dzisiaj żyją w Imielnicy). Odgrażał się on publicznie rządom pruskim i według aktu oskarżenia miał się wyrazić: „Nie będzie dobrze, aż zrobimy tak, jak we Francji!"

Marek został aresztowany i skazany na karę chłosty. Dnia 17 kwietnia 1794 r. pędzono go przez rózgi na rynku w Opolu. Była to ciężka i okrutna kara (skazanego prowadzono między dwoma szeregami żołnierzy, którzy bili go rózgami). Oddział wojska pruskiego, który biczował Marka, należał do pułku kirasjerów spod dowództwa grafa Mansteina. Skrwawionego i półżywego Marka odesłano w dwa dni po egzekucji do domu, oprowadzając go przedtem po wsiach okolicznych „dla przykładu".

O tym to Marku lud w powiecie strzeleckim do dzisiaj śpiewa pieśń pt. *Pieśń o Marku Prawym* (zanotowaną we wsi Dziewkowicze, pow. strzelecki[6]):

W Jemielnicy sądny dzień
Od żałosnych zawodzeń,
Płaczą dziołchy i starzyki,
Baby, chopy i dziecia...
    Nie masz Marka miłego,
    Cieszyciala naszego,
    Przedał go zdradźca bez wiary,
    Za judaskie talary.
Drzewa się łogibają,
Slozy nasze śmiatają,
Za tym Markiem, co nam padał:
„Ziemia chopom i wola..."
    Nie ujrzymy zelżenia
    Od pańskiego rzemienia,
    Może dziecia, co dziś płaczom,
    Taka pora obaczom...

[6] Zapisana przez Ewę Domaradzką ze Strzelec w r. 1945.

Osiemnastowieczny okres powstań robotniczo-chłopskich na Górnym Śląsku zakończył się dopiero po pierwszym dziesiątku lat XIX stulecia. W tych bowiem latach ruchy te i walki mają ten sam charakter, co w całym wieku XVIII. Dopiero po r. 1811, wobec zmienionych stosunków prawno-gospodarczych w Prusach ustają niepokoje agrarne na jakieś przeszło dwadzieścia lat (najbliższe sporadyczne rozruchy pojawiają się w r. 1835 w pow. grotkowskim), by masowo wybuchnąć dopiero w roku 1848.

W czasach wojen napoleońskich rozlegają się na Opolszczyźnie jeszcze silniej hasła rewolucji francuskiej i hasła wyzwolenia gospodarczego i narodowościowego, szczególnie pod wpływem oddziałów polskich przybyłych tu z armią francuską w r. 1807. Służący w armii pruskiej Górnoślązacy masowo opuszczają szeregi (na co skarżą się w swych raportach dowódcy pruscy). Zbiegają oni głównie do oddziałów polskich docierających na Opolszczyznę od Krakowa aż pod Koźle (szwadron por. Antoniego Trembickiego, oddziały Sułkowskiego i inne), czy też Legii Nadwiślańskiej (włoskiej), przybyłej na Śląsk z korpusem brata Napoleona, króla westfalskiego Hieronima, która jesienią 1807 roku kwaterowała w Nysie, Prudniku, Białej i okolicy. Przyczynia się to naturalnie do podniesienia ducha rewolucyjnego i narodowego u miejscowej ludności polskiej. W latach 1807—1809 wybuchają znowu bunty i niepokoje w powiecie głubczyckim, gdzie 25 wsi odmawia pełnienia pańszczyzny, następnie w powiatach opolskim, namysłowskim i innych.

Rząd pruski, poniósłszy ogromną klęskę militarną, ratuje się przyrzekając w tym czasie poprawę gospodarczą, zniesienie pańszczyzny i inne znaczne swobody.

Mimo to jednak w r. 1811 wybuchają znowu rozruchy w powiecie raciborskim. Ośrodkiem ich była wieś Tworków, gdzie na czele powstańców stanęli: chłop — gospodarz Drobny i rzeźnik — masarz Graca. Celem stłumienia buntu przybyli do Tworkowa huzarzy, którzy po „uspokojeniu" miejscowych chłopów rozłożyli się we wsi na dłuższy pobyt. Drobny i Graca zostali aresztowani i wywiezieni wraz z innymi „buntownikami" do twierdzy w Koźlu (Graca uciekł następnie do Cieszyna, Drobny zasądzony został na 7 lat więzienia). Na pomoc uciemiężonym i wygłodzonym przez wojskowy kwaterunek mieszkańcom Tworkowa przybyły wsie sąsiednie, głównie oddział składający się z 72 ludzi ze wsi Gołkowice. Huzarzy jednak i tych rozpędzili i zmusili do ucieczki za Odrę.

Ta właśnie rewolta tworkowska posiada także odbicie w poezji ludowej. Zachowała się bowiem pieśń pt. *Wojna kożuchowa w Tworkowie*, napisana prawdopodobnie przez jakiegoś inteligenta wiejskiego, drwiące-

go nawet nieco z chłopów. Jest to utwór dłuższy, ogłoszony drukiem z końcem XIX w. przez Stanisława Karwowskiego[7] — a wyjątki z niego brzmią następująco:

Co się stało w Tworkowie, posłuchajcie tego,
Roku tysiąc osiemset i jedynastego,
Masarz, jakiś filozof, czyta w krowim brzuchu,
Że każdy człowiek panem, co chodzi w kożuchu...
A co byli panami, chcąc chlebiczka użyć,
Mieli se robić sami, albo chłopom służyć.

Najpierw chłopi cieszą się z chwilowego zwycięstwa i odzyskanej wolności:

Hejda, hejda, skaczmy se, skaczmy sobie śmiele,
Doczkaliśmy się wolności, chociaż za lat wiele.

Hejda, hejda, muzyczko, grajże nam wesoło,
Sami wolni panowie idą sobie w koło.

Przybywają na to do wsi huzarzy, rozpędzają chłopów, chwytają masarza i jego kamratów i wywożą ich do Koźla. Gospodarują następnie we wsi, objadając ją gruntownie i każąc sobie gotować wymyślne potrawy („sałaty, pieczonki...").

Słyszą dobrzy sąsiedzi o tworkowskiej biedzie,
Mówią: „Tak się nagrawać z ludzi, to nie idzie.
Pójdźmy, bracia, pójdźmy tam, bronić Tworkowików,
Wyrwiemy ich z pazurów pańskich namiestników..."

Gromada ich stanęła przy pańskich stodołach,
Jeszcze ich więcej było za nimi po polach.
Kosy, widły z daleka w słońcu się łyskają,
A łańcuchy na panów za nimi szczyrkają.

Huzarzy jednak i tych chłopów rozpędzili, zmuszając ich do ucieczki wpław przez Odrę.

Potem wszyscy pospołu w las się obrócili,
Tam za Odrą na zdrowie skórze swojej pili.
Baby chłopów spłukanych z galot zezuwają,
Że mało sprawili — na to trochę łają...
Tak się wojna skończyła, wojna kożuchowa,
Jak ostatni tchórz umrze, zacznie się zaś nowa!

---

[7] Wiktor Sońskí (pseudonim), *Z przeszłości Śląska.* T. 1. Bytom 1897.

Mimo więc drwin i pewnych akcentów pogardy w stosunku do chłopów autor jest jednak uczuciowo po ich stronie. Kończy nawet swój utwór akordem rewolucyjnym, brzmiącym optymistycznie i nieustępliwie. ustępliwie.

Nową falę ruchów wolnościowych, wskazującą na niewygasłe uczucia ludu polskiego na Opolszczyźnie, przynosi z sobą Wiosna Ludów. Jeśli chodzi o literaturę polską, nową jej fazę zapoczątkowuje w r. 1821 praca Józefa Lompy pt. *Krótkie wyobrażenie historii Śląska.*

JERZY ZAGÓRSKI

STER

Jesteś jak w górę bijący strumień,
A ja — piłeczką celuloidową.
Tobie zawdzięczam, jeżeli umiem
Chwiejne istnienie przeżyć surowo.

Las życia gęsty, błądzę w nim wciąż,
Cienka nić łączy nasze źrenice.
Serce powiada: taki to mąż,
Jaki przez świata idzie ulice.

Ciemne zaułki, niepewny krok,
Sen odrysuje to pod powieką.
Pałacom fabryk tekstylnych mrok
Zaćmiewa szyby. Mostki nad rzeką...

I tylko twoja dłoń na zakręcie
Jeżeli mignie, przywołać zdoła,
Bo jej skinienie — ster na okręcie
Lub ratunkowe w odmętach koła.

Grudzień 1950

KOMIN, KSIĘŻYC, JOWISZ, LAS

Rozmawiałem z moją miłą
Na odległość w jasną noc.
Pytasz, co nas rozłączyło?
— Autobusy i pociągi,
Poskręcanych dymów strąki
I pomysłów mylnych moc.

Z okna mego patrzy cisza.
Widać księżyc i Jowisza,
Światła w oknach naprzeciwko,
Las ukosem zdobi wzgórze.
Obrośnięty dzikim winem
Komin wielką jest rozrywką
Dla stad wróbli, których czynem
Jest ćwierkanie w ciągłym chórze.

Wiatr nas dzieli i rozłącza:
Jedna, druga chmura rącza,
Tylko czasem niebem czystym
Lecą myśli z wielkim gwizdem.
Pytasz, co złączyło nas?
— Komin, księżyc, Jowisz, las.

Krynica 23 IX 1950

NA NUTĘ BAŁTYCKĄ

ZMIESZANIE ŻYWIOŁÓW

Gwiazda płynie po morzu
Od jesionu do olchy:
To nie gwiazda, to okręt
Nocą przez horyzonty.

Gwiazd do naszej źrenicy
Wiele takich się tłoczy.
Patrz! — Samolot trójoki
W trzech kolorach ma oczy:

Oko białe pośrodku
Samo świeci jak gwiazda
I plącze konstelacje
Jego powolna jazda;

Oko zielone radość
Jak rakieta roznosi;
Oko czerwone miłość
Ludzką światu ogłosi.

Okręty, samoloty
To gwiazdy w drzewach — lądach.
Księżyc ubywający
Jak żagiel tam zagląda.

1951

NOKTURNY ZIMOWE

NOKTURN CZWARTY

Żonie

Jak wiadro dzwoni w wód porywach,
Tak księżyc leci wśród obłoków.
To halny wiatr zza gór przybywa,
To czas przyśpiesza swego kroku.

Kiedy pisałem wiersza datę,
Czwórkę miast piątki w roku cyfrze
Już chciałem kłaść przez nieuwagę...
Ty poprawiłeś liczbę — wichrze!

O dziesięć lat pomyłka nagle
Chciała się wymknąć mojej ręce...
A toć piętnaście lat pod żaglem:
Noclegów pięć i pół tysięcy.

A spowodował wichr podstępny
Niejeden krwotok w twoich płucach,
Wybijał zęby z mojej gęby,
Kłakami włos mi z głowy zrzucał.

Jak doświadczeni marynarze
Patrzymy w oko wichru tego,
Niech porysuje nasze twarze
Zmarszczkami czasu biegnącego.

Że tak okrutny, drwiący, to co —
Jeżeli prawda mu na imię?
Liście dni zmiata, a zaś nocą
To on wydyma sny olbrzymie.

A myślisz, w śnie się czas nie liczy?
Przeciwnie — jest, lecz jak materia:
Tyle ma szczęścia, co goryczy,
Ciszą i burzą naraz wzbiera.

Jako galaktyk kwadryliony,
Jak chmury gwiazd, kosmosu dymy,
Rośnie świat o nas poszerzony,
Jeżeli w śnie go dopędzimy.

Do której wzrasta czas potęgi,
Gdzie się zamyka jego pętla?
I kto przewraca nas jak księgi
I kto jak filmy nas wyświetla?

Tam poznasz mnie... I ja, Maryjo,
Zajrzę w czajniczek twojej głowy.
Wtedy milczenia się odkryją,
Latarnie ulic — sens wymowy.

Wtedy dopiero ścichnąć strofom
Każe zamknięta wichrów róża
Jak ptak ćwierkliwy — magnetofon
Milknie, gdy przejdzie przezeń burza.

Ale nie wszystko burz magnesy
Zatrą, czym sen i wicher płacze.
Część z nas gwiazd migot zwiąże gęsty:
Nadzieje, szczęścia i rozpacze.

5 I 1952

TADEUSZ MAKOWIECKI

W SOPLICOWIE PO LATACH

Pamięci Matki — Zofii

Z TEKI POŚMIERTNEJ

Właśnie bryką w jednego konika, żydowską,
Co ją biedą lub raczej biedką, niby troską
Zwą, bo męczy i jęczy, i na boki chyli
W takt duhy, która skacze ponad łeb kobyli,
Trząsł się Żyd, grzyb brodaty, garbaty, łaciaty.
Trząsł się za nim pan chudy. Musiał tu przed laty
Bywać, gdyż coraz szyję wyciągał z paltotu
Długą; a konik właśnie mijał koło płotu
Sad. Drzewa szare, stare, w tysiączne ramiony
Ciągnęły się do nieba puste, liść strącony
Gnoił się w trawach czarny, kiedy gnuśnie opadł.
Podróżny patrzył, z ręką przy szyi. (Listopad).
Wtem przez kraty gałęzi i przez szmaty liści
Rude, we mgle z wilgoci, niż obłok srebrzyściej,
Czyściej niż oddech i lżej, tuż, tuż ponad ziemią
Jasność się przesuwała, znów ją drzewa cienią,
Znów skroś liście przechodzi jak przez czapy lisie,
Księżycowym poblaskiem mży, to znowu ćmi się,
Aż kiedy się topole półkolem rozwiały —
Stanął przed nimi w głębi, niby miesiąc biały,
Kiedy schodzi pod ziemię, w chmur zapada wieńcu
Do pół jeszcze widny — dwór, na wielkim dziedzińcu
Sam. Pan zszedł, uroczysty, czapkę w ręku trzyma,
Idzie, nie wojażera krokiem, lecz pielgrzyma,

Który dziw, że nie klęka, bo odchylił głowę
I z piersi dobył półjęk, który miał być słowem:
„Aaa“.
Zwolna ręką przewędrował czoło
Ruchem zdjęcia pajęczyn, rozejrzał się wkoło,
Szedł z każdym krokiem prostszy, zimniejszy, surowy,
Przez schody, drzwi pchnął i w mrok wgłębił do połowy,
Powiało pustką, chłodem, ciszą tak umarłą,
Jakby się tu na wieczność wspomnienie zawarło,
Jakby się tu kamienną podnosiło płytę
Nad jamą familijną, gdzie w cegłach ukryte
Wieka... Aż od dna zmierzchu, spod jednego wieka
Wyszły oczy pół-sowy, pół-psa, pół-człowieka:
W lewo sunęła postać, gdzie przymknięte dźwierze
Nagle otwarła, nagle znikła nietoperzem,
Tylko pisk mdłym chichotem zmilkł pośród baranic.
Podróżny paltot zrzucił, nie baczący na nic
Wszedł. W izbie jeszcze pomrok od okna szarawy
Bielił ściany na siwo, niżej proste ławy,
Pod oknem biurko, ot, jak w dworskiej kancelarii,
I dym jeszcze, i klęcznik pod obrazem Marii
Pusty. Podróżny znowu grymas złej ironii,
Złośliwą pajęczynę zdjął ręką ze skroni,
Patrzył w plamy na murach. Gdy wtem za nim z boku
Oddech doszedł zmęczony i suwanie kroku
Ostrożne. Cień zgarbiony w drzwiach, ciężki i stary,
Krągła głowa, nieufnie patrzył znad czamary,
Podszedł, nagle szponami palce rozczapierzył,
Jakby chciał chwycić, nie mógł, cofnął się, nie wierzył:
„Tyżeś to, Hrabio?“ Oczy wysadził z orbity:
„Hrabia! Gościu kochany! Gościu znakomity!“
Już biegł i ręce drżące w blask wyciągał z cienia,
Zarzucił. Hrabia twarzą przylgnął do ramienia,
Poczuł tytoń, łzy, szorstkość sukna, zapach wosku
I że ktoś tak po prostu, tak go po ojcowsku
Ogarnął, rozdygotał, szukał starczą głową
Podpory, puścił znowu i objął na nowo.
Wreszcie cofnął krok, spojrzał: „Wszyscy pańscy święci!
Skądżeś Hrabio, i odkąd?“ — „Dziś. Prosto z Florencji“.
Hrabia znów się do sztywnej postawy przerzuca.

Sędzia śmiech miał pęknięty i bez echa płuca:
„Ot, gdybym dzisiaj przybył, choćby z Nowogródka,
Jeszcze by ta odpowiedź była mi przykrótka.
Z Florencji... proszę, proszę — i z innego tonu —
Ale gdzie to jesteśmy? Proszę do salonu!“
Hrabia wstrzymał go: „Może tu, do interesów
Lepsze miejsce?“ Lecz Sędzia: „O, do krocset biesów!
Dosyć spraw do południa, a to już odwieczerz.
Przecież mnie nie odjedziesz, Hrabio, nie ucieczesz.
Musimy się nacieszyć za lat tyle... ile?“
Przymilkł, rzekłbyś, że nagle stanął przy mogile
Tych lat i dni, i ludzi, których dzisiaj nie ma.
Bo ręce wzniósł, chciał może rękami obiema
Włosy rwać, lecz je strzepnął niecierpliwie gestem.
„Ot, stary — ciężko sapał — widzisz, jaki jestem
Stary. Jużem zapomniał, co gospodarz czyni.
Gość w dom, Bóg w dom, lecz wprzódy powiedz gospodyni...
Nie, nie, Hrabio — tu ruszył paluchem — mnie wierzaj.
Gdy niedziela — nie dziełaj, gdy wieczór — wieczerzaj“.
Zaśmiał się, szedł, coś ręką precz od siebie pędził.
Już w sieniach grzmiał i huczał, i mruczał, i zrzędził,
Aż ucichł. Hrabia w izbie sam został pochmurny,
Patrzył w ziemię, ale był coraz bardziej górny,
On także zobaczył grób. W izbie pobielanej
Zakrystią oddychały, odpychały ściany
Przez kurz i zimę. Wiatr gdzieś konary zatarga,
Ale tu nie dochodzi ani szum, ni skarga —
Spokój głuchy, kamienny. Po niemałej chwili
Sędzia wrócił, długo tak stali, nie mówili.
Gospodarz niespokojnie gościa okiem badał,
O wieczerzy napomknął, ów nie odpowiadał.
Aż zaczął: „Powiedziałem Zosi, więc się cieszy“.
Wtedy Hrabia dopiero: „I mnie się też spieszy
Do niej ogromnie“... Sędzia aż drgnął sercem na to,
Gdy go ten głos obryzgał strugą lodowatą.
A ów mówił: „Gdym jechał do niedoszłej wdowy,
W miasteczku dowiedziałem się o synowcowej
Niedoszłej“ — tyle wpełzło do gardła goryczy,
Że słowo w krtani chrapie, a na zębach syczy.
„O, polska Penelopo! Wierna Heloizo!

Kobieto-Polko! Ty znasz lekarstwa od zgryzot.
Młoda żonko Saka!“... Sędzia go okiem zmierzył
Spode łba, nagle w barach rozdął się, rozszerzył
Dębem, który już szumiał jesieni czterysta,
A trwa, stoi. „Nie, Hrabio, nie! Ona jest czysta“.
I ramiona aż trzasły, na grzbiecie załamał,
I ruszył w skos przez izbę, targał się i łamał,
Nawracał, mruczał, chodził człapaniem niedźwiedzi,
Nie baczył, czy kto patrzy, nie patrzył, czy śledzi,
Aż podszedł i tym szeptem, co się w gardło wrzyna,
Odetchnął w zmierzch, wprost: „Moja, moja tylko wina“.
I naraz zmalał dziwnie, malał każdej chwili,
Oburącz wparł się w biurko, coraz niżej chyli:
„Gdy spod Lipska tu przyszła wieść o Tadeuszu
I o klęsce... puściłem pierwszą mimo uszu.
Przyszła trzecia, dziesiąta... Dosyć, Hrabio, dosyć!
Cóż ty wiesz? Te dni, lata, które trzeba znosić,
Ten dwór... ona w pokoju swoim leży krzyżem,
A ja błądzę tu sam, sam, dalą czy pobliżem,
Sam we wszystkich pokojach, sam do końca świata...
Sak przyjechał z niewoli. Mijały trzy lata.
Trzy lata, tysiąc jeden nocy, co noc baśnie:
A gdyby? A mogłoby? A jeśli? A właśnie?
Jeszcze rok. Sak ją kochał. Ona do klasztoru
Chciała iść... a ja? cóż ja? upiór tego dworu!
Brogi, płoty w ruinie. Wiem to i przyznaję:
Całą resztą sił sprzągłem, związałem ich wzajem,
Zaklął em, wymodliłem, wyskamlałem... czemu?
Ani ona mi córką, anim ojciec jemu;
Czemu? Pytam się. Nie wiem — i w piersi się biję,
Moja to, moja wina... ale ja nią żyję
I oni — dyszał ciężko wciąż — i Soplicowo!
Oto spowiedź przed tobą — teraz twoje słowo...“
Tu oczy podniósł ciężkie, rybie z tej otchłani
Przez zmierzch ku człowiekowi, który trzymał na niej
Sieć — milczenie. Trwał czarny, aż w tę pustkę ciemną
„Spowiedź? — wyszeptał z mroku — chyba nie przede mną“.
Znów cisza długa, straszna, a z niej jak sumienia
Głos — ten szept nieludzki szedł aż od dna milczenia:
„A innych grzechów nie masz? Chcesz przyjąć komunią?

Mam ją — cichszy wargami szept — ale komu ją
Dam?“ Potem coś wydobył. Sędzia wziął jak gdyby
Świętość ten zwitek mały, szedł wolno do szyby,
Jeszcze szedł, nagle pojął. Jakby w piersi postrzał
Zgiął się, przełamał w sobie: ból w jęk się zaostrzał,
W szloch pękł. Rozpoznał szkaplerz, Józefa, Maryję...
W ten wieczór Zosia jemu wkładała na szyję...
Padł na klęcznik i tulił ten strzęp. Do ust, twarzy
Hrabia chciał mówić, nie mógł. Jakżeż się odważy
Głosić resztę? Więc głosem tony oschłe bierze:
„Po czwartej szarży — wtedy — zjeżdżam ku Elsterze.
Żołnierze, patrzę, niosą rotmistrza. Jak chusta.
Kula w płucach. Chciał mówić — krew sklejała usta.
Wskazał szkaplerz, uśmiechnął się i tak daleko
Zapatrzył, że oddech wstrzymał i już powieką
Nie drgnął, nie odetchnął. Wtem z sztabem pióropuszy
Książę Józef nadjeżdża, salutuje, ruszy...
Za godzinę był z nim, tam. Lecz Tadeusz pierwszy,
Pierwszy, nawet — tam. Oto, Sędzio, jest najszczerszy
Raport. A także i odpowiedź na twe słowa“.
Sędzia wstał, trzęsła mu się biedna, siwa głowa,
Patrzył: jesion pod oknem stoi w płaszczu, czarny,
A chmury dymią, dymią, dymią jak ofiarny
Stos — choć ołtarz niewidny — kłębami się dymią,
Krą roztopioną płyną, cieniem, mgłą olbrzymią,
W pustkę, w nic napływają wciąż nowe, a wieczne,
Te same mleczne dymy, dymy bezsłoneczne,
Powietrzne. Sędzia wolno odwrócił się w ciszy —
W drzwiach — proszę do wieczerzy — Starczo piersią dyszy.
A ująwszy Hrabiego palcami pod ramię:
„Nic, ani słowa przed nią — prosił — to ją złamie,
Nie przeżyje...“ I gościa sterował z półcieni,
Gdzie z izb dalekich światło wpływało do sieni
Drżeniem ścieżki. W nurt weszli tej złotawej strugi,
Minęli sień i pokój mroczny, potem drugi.
Przez dywan, ciszę, wieczór szli jak do choinki:
Wieje grzaną żywicą — żarzą się kominki —
Miodem i rodzynkami. Gdzieś jarzą się świeczki;
Przez ciemność idą smugą pełgającej steczki
W ciepło tkanin na ścianach, w tykanie zegara,

W dzieciństwo, które w kłębek, w puch zwinąć się stara.
By prześnić cień przy babci dobrym szalu z włóczki.
Tę ciepłą, starą miękkość pamiętają wnuczki,
Choć babci nie ma. Staną u końca podróży,
W progu tęczy świec. Hrabia oczy trochę mruży:
Poznał Zosię... Pod światło, z przymkniętą powieką,
Prosta, lekka, skroń na bok pochyliła lekko,
Szły na nią pasma ciche, ciepłe, drżące, łzawe.
Chciał przyklęknąć u drzwi, chciał wyszeptać stąd: *Ave!*
Co zwiastować jej? Zosia oczy swoje czyste
Podniosła jasne, proste, do dna przeźroczyste,
Choć zamyślone sobą: wyszła naprzód ręką —
Poczuł ją w dłoni całą, czułą, mocną, miękką,
Serdeczną i bezbronną, a szczerą do końca.
Schylił się, dotknął wargą, lekko była drżąca...
Trzymał czujnie, ostrożnie, jak — by się nie stłukła...
Nagle — tak! — Zosia łonem zbyt była wypukła.
Zwiastowanie? — odgiął się — nie, to Nawiedziny!
Zajrzał w oczy przymknięte i w obłoczek siny
U warg. Potem wciąż bardziej prostował się chłodny,
Znów był bardzo hrabiowski i bardzo swobodny,
Rozejrzał się: Twarz obok okrągła i czerstwa,
Oczka strasznie niebieskie, więc przez myśl bluźnierstwa:
— Oto Józef — wysunął ruchem wielkopańskim
Dwa palce, szedł, zbliżał się z uśmieszkiem pogańskim...
Drgnął. Sak ręki nie podał. Rękaw nieruchomy
Zwisał u boku ciężki, pełen sztywnej słomy,
Lecz garścią lewą palce schwycił jak w obcęgi.
Hrabia zajrzał w powieki. Dawno takiej księgi
Nie czytał; jarzyły się — nie figle szyderskie,
Źrenice mocne, wierne, uparte, żołnierskie,
Ufne aż w śmierć. A Hrabia coś sobie przypomni,
Zajrzy w te oczy jeszcze bliżej i przytomniej.
„My się znamy...“ Ale nim Sak mu odpowiedział:
„Tak, panie pułkowniku“ — Hrabia wszystko wiedział:
Klęska. Zima. Czuł jego garść pod łokciem mocną,
Śnieg kopny, drogę w lasach nieskończoną, nocną...
Aż Sak: „Czy pan pamiętasz? W lewo, jak ta sofa,
Wieś i Kozunie, pan nas tam, pod kredens cofa,
A z drzwi wyłażą: dziki, armia, całe stada...“

Hrabia aż okiem błysnął i w słowa mu wpada:
„A ty, sierżancie, strzelać chciałeś!“ — „Pan zabronił,
I słusznie, bo Kozak by pewnie nas dogonił.
Nas było tam czterdziestu, a ich ze trzy sotnie“.
Hrabia znów klęskę wspomniał i jak szli samotnie:
„Berezyna!“ Umilkli. A gość się nieznacznie
Skierował w stronę stołu i przepraszać zacznie,
Że tak się, ot, zagadał z towarzyszem broni.
Sędzia patrzył uważnie, Zosia głowę kłoni,
Lecz gospodarz ocknął się i do stołu prosi.
Sak naprzeciw Sędziego, Hrabia na wprost Zosi.
Dziesięć świec wysoko się w kandelabrach jarzy,
Srebro błyska na śniegu serwet spod lichtarzy.
Hrabia noże herbowne, ciężkie, w srebrze kute,
Trącał palcem, jak jakąś zapomnianą nutę,
Rzekł z uśmiechem: „O, zacne te litewskie sztućce,
Dobre na dzicze, sarnie czy jelenie udźce,
Masywniejsze niż dzisiaj rękojeście mieczy;
Lecz ostrza tak niewinne: nikt się nie skaleczy“.
Zosia dłonią serwetę gładząc przez niechcenie:
„Pan Hrabia szydzi“. Lecz on: „Nie, właśnie, że cenię
Szczere srebro i złoto, cóż serce dopiero!“
„Tak — szybko dodał Sędzia — także lampkę szczerą,
Bo pełną“. — Tu lał wino dudniąc z głębokości
Butlą i „Pijmy zdrowie — rzekł — zamorskich gości“.
Hrabia chciał odpowiedzieć, szykuje wyrazy,
Gdy zadymią półmiski, wnoszą kaszę, zrazy,
Stawiają między sery, wędliny; jak trzeba,
Na drewnianych talerzach długie plastry chleba.
Sędzia w słowie batutę bierze gospodarza.
Zosia spuszczonym okiem stół bacznie uważa;
Widzi między kieliszki, łyżki, wśród talerzy
Dłoń zwiędłą: drży i niby lek kroplami mierzy,
Znów drży. Obok Hrabiego długie, wąskie palce
Widelec, nóż, jak smyczek wodzą, zda się — walce
Sentymentalne grają, lecz tną jak lancetem
Chirurg. Dalej wypełzła twardo na serwetę
Ręka czerwona, mocna i za dwie ruchliwa —
To kruszy, tamto łamie, owo wydobywa.
Zosia zmarszczki serwety nieuchwytne gładzi,

Podnosi oczy... Hrabia rozmowę prowadzi
O Florencji: że niebo tam najbardziej włoskie,
Że jakbyś cztery karczmy władował żydowskie
Na most i drogę przebił przez ściany i kramy,
Tak się idzie przez Arno. Więc z uśmiechem damy
Pyta Zosia: „A Dawid Michała Anioła
Jak jest w słońcu?" A Hrabia *„superbe!"* — zawoła
I zaczął o Dianach, Giotcie, Campanilli...
Zosia błądzi oczami z ogrodów do willi:
„Znam trochę z ksiąg, z żurnalów, które mam po cioci".
Hrabia ją oprowadza, to słońcem ozłoci,
To osrebrzy księżycem, ocieni cyprysem,
Kamelie rzuca ku niej przez talerz i misę,
Brzęknie w słowo italskie, jak w werońską tarczę.
Sędzia słuchał, lecz wkrótce kwestie gospodarcze
Podjął Sak, bo ten, chociaż Sędziego się radzi,
Widać z rozmowy, że już sam wszystko prowadzi:
Stodoły trzeba poszyć, marnie sypie ziarno...
Z jednej strony — rozmowa płynęła jak Arno,
Gdzie w błękit schodzą wille, posągi najcichsze,
Z drugiej — jak most — przez kramy, wagi, worki, spichrze...
I łączyły się słowa niespodzianym sztychem —
O polu i Apollu, o psach i o Psyche.
Właśnie gdy Hrabia księżyc witał pod Sorrento,
A słońce żagle górne złociło okrętom,
Zachodząc... Sędzia spytał: „Jak dziś zaszło słońce?"
Więc Sak: „Gdy w kaszę siwą, w naczynie kipiące
Wrzucić krąg masła, topi, rozlewa się samo,
Już żółte, bure, siwe, już cieniem i plamą —
Tak było. Teraz cały garnek zaszedł parą".
Sposępniał Sędzia: „Mrozy będą przed Barbarą".
Hrabia, gdy echo słowa o mgle mu przyniesie:
„Gdy tu lasem jechałem — duchy widzę w lesie:
Z mroku wilgoci widma saren czy jeleni
Zwisały nad wykrotem, wypełzały z cieni,
Lżejsze niż puch, roiły się duchami knieje,
A w górze wilkołaki wyły na zawieję.
Pamiętam, raz w Libanie wchodziłem w katedrę,
Białe burnusy w zmierzchu mijają pod cedrem..."
Mówił w oczy gwiaździste, czyste Zosi. Blada

Dziwi się, prosi: „Boże! jak pan opowiada!"
A on spochmurniał: „Słowo, rzecz błaha i krucha,
Cóż słowo? Ważne jest, że ktoś, jak pani, słucha".
Zmilkli. Tu Sędzia trącił o butlę kieliszkiem.
Hrabia z ręką pod światło, z dalekim uśmieszkiem:
„Kiedy widzę przed nami takie lampki wina,
Pełne, skrzące... wiersz pewien mi się przypomina.
»Przed świętych wizerunkiem — drżą lampki oliwne.
Innym palą się trunkiem — lampki wina dziwne,
Światełko się kołysze. — Tu i tam: z milczenia.
Tylko oliwa — w ciszę. — Wino — w krew się zmienia.
Duch przenika naturę. Ogień tryska z powiek.
Podnieśmy lampki w górę! Cel — niech żyje człowiek!«
Wybaczcie mi, że takim zamorskim toastem
Czczę starca i żołnierza, i dziecię — niewiastę.
Uczta się kończy". Ale Zosia skubiąc wety
Zapyta: „Znamy, Hrabio, twą sławę poety —
To był pański wiersz, prawda?" Hrabia nie zaprzeczy,
Chce wyminąć: „Ot, jakieś dawne, błahe rzeczy..."
Ale Sędzia: „W zaściankach nawet twoje imię
Znają. Wiersze, pisane na Alpach czy w Rzymie,
Borem, lasem wędrują — tu straż jest omylna,
Zosia je odpisuje z Nowogródka, Wilna.
Madrygałów nie kreślą damom do sztambucha,
Dziś sztambuch niby bomba, dziw, że nie wybucha".
Tu Sak, który na Zosię patrzył, doda cichy:
„Nie tylko wiersze, książki zwozi, kopersztychy
Z Napolionem. Ot, cała już domu połowa
Zrabowana przez wojnę, dziś żyje od nowa,
Cicha, ciepła..." A Sędzia: „Babki nam przed laty
Robiły konfitury, pikle, marynaty...
Dziś z obrazków, z poezji robi się zapasy
Na zimę. Co za czasy! — westchnął — nowe czasy!"
Lecz Hrabia patrzył w Zosię; jej wielkie źrenice
Mieniły się w płomienie, mrok i tajemnicę,
Złote, nowe, natchnione, świetliste — jak dusza.
Wtem spyta: „Pan pamiętasz Odę Perseusza?:
»Którym za tobą obłąkanymi szedł drogi
Przez piach Egiptu, żwir Samosierry, z pożogi
W mróz i znów w ognia żar — salamandrą, feniksem,

A tyś mi oblał ciepłą krwią nogi jak Styksem,
Ażem zapomniał skrzydeł za górą dziesiątą,
Com grzmiał rozkazy Pegazom, Bellerofontom,
Aż idę krzywym w świat potykaniem się, biedą.
I śpieszę, Andromedo! walczę — Andromedo!!«“
Hrabia zdumiony słyszał tutaj swoje hymny,
Oczy zamknął, był blady straszliwie i zimny.
„Któryżeś cisnął mnie, Losie, cegłom i gruzom
Łeb ci podniosę, światu zaświecę Meduzą.
Niech kamienieje tragiczną maską błazeństwo!
Mędrcom i głupcom, ludom i bogom — Przekleństwo!!
Za krew co marznie, za myśl, co stygnie pod czaszką,
Za młodość... Dość! dość! nie będę błędem, igraszką...
Słysz mnie, Samotna, okuta z głazów czeredą,
Ja spieszę, Andromedo! Walczę, Andromedo!“
Podniósł się Hrabia; z bladej, trupiej jego maski
Na świat biły od świateł borealne blaski,
Przeciera białe skronie, zwycięża letargi,
Podnosi szkło... „Niech żyje“ — wyrzuciły wargi.
Sak: „Wolność“ — dopowiedzieć chciał, lecz Zosia inna
Była w szepcie: „Poezja“, a „Ziemia rodzinna“ —
Myślał Sędzia, gdy Hrabia: „Dusza“ — ale wyrzekł:
„Polska“. Powstali, każdy swemu sercu przyrzekł.
Milcząc do warg przytknęli cierpką woń kielicha,
Spływała w piersi czerwień, łykali ją — z cicha
Chłodem krwi... Gdzieś godzina wybiła głęboka,
A Sędzia rzekł chrapliwie: „Znam ja tego smoka,
Co się zowie — Czas. On to zęby na nas szczerzy.
Że tu wolność, poezja była — kto uwierzy,
Gdyby nas pożarł. Tysiąc lat mąk, zwycięstw wtedy.
Cóż? Hrabio! Ja rozumiem twą pieśń Andromedy,
Bo patrzę w ślepia czasu...“ Hrabia wzniósł do czoła
Rękę: „Czas“ — szepnął, potem spojrzał dookoła:
Prosi o konie, zaraz. Sędzia nie uważa,
Burzy się puszy, dziwi... „Jestem *incognito*
Za nieswoim paszportem i tylko z wizytą,
A muszę dalej jechać, ciągle dalej muszę,
Duszę się“. Sędzia chciał już zakląć się na duszę,
Ale po słowie „paszport“ spojrzy w krąg, z ostrożna,
Prosi, ale już słabiej, że noc, że nie można...

Hrabia zrozumiał, gorycz oblała go wstrętem:
Musi widzieć się jeszcze dziś z plenipotentem,
Interesy, procesy, konfiskata groźbą,
Musi... Sędzia niechętnie potakuje prośbom.
Gość zwrócił się do Zosi, która siadła cicha:
„A zresztą, może w laurach Laura do mnie wzdycha,
Tęskni nocą, gitary słucha na balkonie“.
Sędzia skinął na Saka: „Niech założą konie.
Siódma, ale jest księżyc“. Zgryzł pestkę gościny.
Lecz Sak, gdy słyszy obce, łacińskie terminy,
Tajny paszport... Sędziego zalecenia łamie,
Podchodzi... „Kiedy“ — wczepił się palcami w ramię.
„Kiedy?“ — szepnął. Lecz Hrabia w dół pochylił skronie...
Sak straszliwą uwagą w twarzy mu utonie,
Rozluźnił palce, nagle w pięść zacisnął twardziej,
Na pięcie skręcił, ruszył prosto — nie mógł hardziej,
Mocniej zakląć czy przekląć, plunąć — drzwi jak w piersi
Pchnął, runął w sień, butami rumor niósł. O! szczersi
Byli ludzie. A Hrabia — głową smutnie kiwał.
Sędzia krążył przez pokój, nic się nie odzywał.
Żuł gorycz żółci, charknąć, wyszarpnąć chciał z gardła,
Z krtani tę limfę wstydu, co mu wnętrze żarła,
Rozedrzeć paznokciami, odrzucić... precz za się.
Zosia cichnie w fotelu, uspokoiła się,
Blada tak. Wiersz wyrwała żywym skrzepem z piersi,
Drży z bezsiły i zimna, żar odszedł do wierszy.
Została pustka, niby po sercu, po drżeniu,
Po młodości tak szybkiej, po czyimś imieniu.
Hrabia odszedł krok, schylił się nad fortepiano.
Widzi twarz w czarnym lustrze, czuje woń zmieszaną
Z kurzem dawno nie granych, przetańczonych pieśni,
Lecz nie śmie tknąć klawiszy, odwrócił boleśniej
Oczy w blask świec i zaczął: „Jak to u was teraz
Inaczej, niż bywało i niż jest tam. Nieraz
Pod nogą grunt tu zadrży, nagle się zatrzęsie.
A może — nie wiem — pękła tylko łza na rzęsie.
Może wśród mieczy taniec, gawot świętokradzki,
Gdzie się stąpa ostrożnie po lustrze posadzki“.
I drgnął, i ścichł, bo ujrzał, ku Zosi się kłoni,
Jak łza za łzą parami do szeptu warg goni...

„Te łzy, ten żal, ten skurcz — pan mówi — to nie boli,
To nic, to walc, to gawot tylko melancholii,
I żart, ten krok ostrożny, to gawot w salonie,
A skroń, co chyli się, to ot, tak... w dobrym tonie".
Hrabia drżał: „Pani, po tym dzisiaj polonezie
Nie wiem jaka muzyka z Polski mnie odwiezie,
Bo tu rytm wciąż się zrywa. To kontredans raczej
Galopujących żalów, wirowych rozpaczy,
To jakiś arcypolski, nowy i nieznany
Taniec. Błądzę tu wśród was, człowiek zabłąkany..."
Lecz Sędzia przerwał: „Rzekłeś! Ot, co nam dalekiem —
Człowiek... Mój Boże! że też bywa się człowiekiem..."
„Tyś Polak" — rzucił Hrabia, ale Sędzia zimniej:
„Wiem, Polak dziś to więcej dużo, ale — i mniej
Niż człowiek..." Lecz Hrabia go nie słucha, samotny,
Patrzy w okno, a krople po szybie wilgotnej
Jak łzy, jak łzy...
Niech słucha, do odjazdu gotów.
Znów sam, znów są odjazdy, a nie ma powrotów,
Jak łzom. A tętent ciszy wzmaga się i pieni...
„Konie jadą" — rzekł; wstali, ruszyli ku sieni;
Już wilgły paltot wdziewa, sztywną, śmieszną zbroję,
By samotny odjeżdżać na samotne boje.
Wyszli na ganek — pusto. To tętniło serce,
Chciało wyrwać się. Głucha noc. Sędzia w rozterce
Dla Zosi odszedł szukać futra na ramiona.
Zostali sami. Ciemność. Cisza nieskończona
Dołem nocy, a górą spokój dumny, szumny
Szeptem morza, szelestem zbóż, aż nad kolumny
Drzew, szum topolowy daleki, polny, wolny.
Stoją sami, słuchają w pustce dookolnej;
W ogrodzie, na obłokach, na ziemi i w niebie
Ciemno, cisza ich słucha zasłuchanych w siebie,
Falą dreszczu, bezwolą, godziną powodzi —
Nieuchronna, powolna, nadchodzi — podchodzi...
Oddech jej pierś cofnął i tchnął ni łzom, ni smutkom:
„Czy bardzo cierpiał?" Cisza i szept w ciszy: „Krótko".
A wyżej szum, spokojnie oddechem powiało
Pod niebo, w tę równinę milczącą i białą,
Jakby ktoś uspokoić chciał noc półuśmiechem,

Półwestchnieniem, a niebo stawało się echem
I podawało głosy wyżej, coraz wyżej.
Zosia oddech znów wchłonie i słowa przybliży
Do serca. Z odetchnieniem znów na wargach stoją:
„Ma grób swój tam?“ — „I krzyż ma swój — i brzozę swoją“.
Zosia kolumnę ganku gładzi lekko, lekko,
Hrabia przez mrok na drogę spogląda daleką,
Jak się na tym dziedzińcu okręciła w motek,
Zerwał szarą, potargał wicher-kołowrotek,
Rozplotły się stąd ścieżki przez lasy i ciernie,
Nićmi poszły w świat wątłe, długie niewymiernie —
Został motek sam pustym dziedzińcem pod wiatrem,
Jakimś wdeptanym w piasek antycznym teatrem
Bez masek, głuchym. Ale już kłębek Ariadny
Czuł, jemu nie potrzebny. Już labirynt żadny
Nie wróci go, nie odda... Gdzieś pod czarnym laurem
Kiedyś przyjdzie się zmierzyć twarz w twarz z Minotaurem
Ostatecznie — samotnie... Tętni w płucach, w głowie:
To grunt miękko dał echo podziemne podkowie,
To nie serce — świat serca naśladuje bicie
Pulsem miarowym, równym, mdłym, przedrzeźnia życie...
Koła toczą się kołem, fortuną, odmianą.
Sędzia zniósł popielice, spojrzą i przystaną,
Bo oto kłębem nocy spod zmierzchu siwego
Konie zatoczą koło, dziedziniec obiegą,
Czarnym, dziwacznym widmem wyrosną i wjadą
W elegię pożegnania wolantem — balladą.
Sak wyskoczył, gdy z rąk do rąk szły zimne dreszcze,
Co mówią: Już! już! chociaż wciąż jest tylko: jeszcze...
Sędzia trząsł się i gościa polecał Maryi...
A Sak podszedł do koni, plaska je po szyi
Na płask dłonią, aż drgania po skórze przebiegły.
Parsknęły, rżą, poczuły żar we krwi uległej.
„Zdrów, zdrów“ — Sak woła, klaszcze w kark, szyje odkryte,
Aż targnęły wędzidłem, wrą w piasku kopytem.
Wsiadł Hrabia — zaraz w bieg się poderwały skore,
W mgłę, w tętent wsiąkło słowo obce „*Nevermore*“.
Gest ręki odjazd szarpnął i nakrył ją cieniem,
Już wbiegł powóz w mrok, w jesień, zatoczył wspomnieniem,
Cichł w echu, w tupotaniu, tętnie głuchym, głuchym,

Zapadł w pustkę, czekali — odpłynął podmuchem.
Noc jeziorowa chłodna, a koła po wierzchu
Kołują, cichną — człowiek utonął w tym zmierzchu.
Ad vitam aeternam... Sak odprowadza żonę,
Ona świecę ujęła w swe palce stulone
W kielich święty i idzie — obrzędem — w pokoje,
Uważna... Sędzia został, zbędny, gdzie ich dwoje.
Zszedł w ogród, liście szepczą, szeleszczą pod nogą,
Idzie w ciemność, samotny, nikogo, nikogo.
Zmylił drogę, przez bruzdy szedł z łomliwym chrustem,
Zaplątał się, wyciągnął, ślepiec, ręce puste
W noc, w wicher. Drzewo zmacał, uchwycił. O! chore
Serce i chora głowa, oparł się o korę.
„Gdzieżeś jest? Gdzie? Gdzie?“ — Ale o kogo to pytał:
Przeszłość? Bóg? Człowiek jakiś? — Oddech ciężko chwytał,
Ruszył znów, liść pod butem szepcze i szeleści.
„Dziwne, jakże się w myślach to słowo pomieści,
Że »byłem«, »byłem«“. Patrzy w siebie zadziwiony,
Potyka się o bruzdy, przełazi zagony,
Niby z innego świata, żal i lęk, i zgroza,
Sad szumi, rośnie, gnije, szumi — a on p o z a
Chciał zawołać, przekonać, krzyczeć — nie ma komu.
Szumią drzewa, och, prędzej, byle bliżej domu!
Szum. Spuszczone stawidła nocy, zimie, grozie;
Rwą otchłanie jak wilki po rżysku i mrozie
Wprost w okno jeszcze widne. Ukośną aleją
Może zdąży przed mrokiem, zimnem i zawieją
W światło i ciepło ludzi, w tę codzienność ludzi,
Ćmą biegnie, strzygą nocną. Przy oknie się budzi,
Boi się zajrzeć, nie chce szmeru nadać listkom,
Niech nie widzą go. Oddał im tu wszystko, wszystko,
Ale może zakrzykną, może się przerażą,
Gdy dotknie szyby, wejrzy swą prawdziwą twarzą.
Patrzy w ten świat, gdzie wszystko gasło po kolei,
Okiem bez wiary, okiem prawie bez nadziei,
A wciąż okiem miłości, upartej, straszliwej,
Wiernej, wiecznej — bez końca, poza koniec, żywej,
Choć już obcy, daleki. A tych obcych dwoje
W jego dworze, w pokoju — chodzą z tym spokojem...
Gdy on już — obcy... Zosia w krześle przy kominie

Po szyję miękkim, ciepłym szalem się owinie,
Sak chodzi, olbrzym ciężki, jednoręki, cienie
Chodzą obok posłuszne na każde skinienie.
Noc za szybami wzbiera, targa szklaną struną;
Nie obejrzą się nawet, lecz bliżej przysuną.
Faluje międzygwiezdna, międzyplanetarna
Nad otchłań, nieskończoność straszniej, zimniej, czarna.
Zosia obu rękoma podtrzymuje łono —
Pierwszy ruch dziś. O! znowu, znowu drgnęło ono!
Czuwa — jak się w tej pierwszej kolebce kolebie.
Dwa serca i życia dwa, słucha samej siebie.
Sak podszedł, dłoń swą ciężką wyciąga nad ramię
Jej, powoli opuszcza, lżej, listka nie złamie.
Dotknął zupełniej, mocniej. Z dłoni czarnoksięskiej
Przez żyły płynie spokój poważny i męski,
A on poza źrenice rozszerzył powieki,
Wpatrzył w żar, głębiej, w żużel, w iskrę, punkt daleki,
Aż do drgnienia z dna siebie, aż tam, gdzie się waży
Ziarna życia, z powagą i blaskiem na twarzy,
Uważnie, mocno, jasno i z oczami w dymie:
„Jeżeli syn — powie — to mu damy na imię
T a d e u s z“.
Cicho było jak na progu zorzy...
A Zosia rękę swoją na dłoń mu położy
Powoli, jeszcze wolniej odgina ramiona,
Podnosi czoło, jasna, twarzą w pół zwrócona
W noc szyb, gdzie wichry jęczą i spokojem gardzą,
Tak uroczysta bardzo, tak spokojna bardzo,
Taka prosta. —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

BOILEAU

SZTUKA POETYCKA

Pieśń III

Nie ma węża i nie ma takiego potwora,
Który by wam na scenie nie mógł się podobać;
Rzemiosło upiększone delikatnym pędzlem
Z najokropniejszych rzeczy czyni wdzięczny przedmiot[1]:
Tak tragedia[2] w łzach cała, aby nas zachwycić,
Opowiada cierpienia krwią zlanego Edypa[3],
Oresta[4] matkobójcy wyjaśnia szaleństwo,
I dla naszej rozrywki łzami nas zalewa.

---

[1] Patrz Arystoteles *Poetyka*, (Trzy poetyki klasyczne), s. 8: „Bo naśladowanie jest ludziom przyrodzone od dzieciństwa, i tym to różnią się od innych istot żyjących, że są najpochopniejszymi do naśladowania stworzeniami; że pierwszych wiadomości nabywają za pomocą naśladownictwa i że wszyscy cieszą się dziełami naśladowczymi. Dowodem na to jest i wrażenie, jakie w nas wywołują dzieła sztuki. Bo to, na co w rzeczywistości patrzymy z przykrością, to samo oglądane na obrazie w jakim najdokładniejszym przedstawieniu sprawia nam radość, np. kształty najwstrętniejszych zwierząt i trupów".

[2] Tragedia (grec. — *tragodia; tragos* — kozioł, *ode* — pieśń) — najwyższy rodzaj poezji dramatycznej. Dosłowna jej nazwa brzmi „pieśń koźla". Starożytni Grecy podczas składania ofiary z kozła, który był niszczycielem winnic, śpiewali żałosne pieśni o cierpieniach bożka wina Bachusa. Później dytyramby te przez wprowadzenie aktora przetworzyły się w dramat.

Starożytność przedstawia w tragedii walkę bohatera z przeznaczeniem, później zaś występuje on przeciw porządkowi istniejącemu na ziemi. Tragedia starożytna jest więc tragedią przeznaczenia, zaś nowożytna — charakterów. Tragedię klasyczną obowiązują trzy reguły: jedność czasu, miejsca i akcji. Arystoteles w swej *Poetyce* pierwszy sformułował zasadę wzbudzania przez sztukę litości i trwogi. Corneille i Calderon dodali jeszcze zachwyt.

Właściwym twórcą starożytnej tragedii jest Aischylos, zaś nowożytnej Szekspir (Calderon odwołuje się jeszcze do starożytnego przeznaczenia).

[3] Mowa tu o tragedii Sofoklesa *Edyp król*.

[4] *Orestes* Eurypidesa.

Wy więc, którzy prawdziwie miłujecie teatr
I roztrząsacie wartość jego w wzniosłych[5] wierszach,
Zechciejcie własne twory na scenie rozpostrzeć,
Gdzie cały Paryż swoje oklaski przynosi
I których wzrastające z dnia na dzień zalety
Czyż będą pożądane po latach dwudziestu?
Niechaj w waszych dialogach wzruszona namiętność
Szuka serca, porusza je i rozpłomienia.
Jeżeli trafnym zwrotem rozkoszne szaleństwo
Słodką „trwogą" napełnić nie zdoła nas często,
Lub w duszach czarującej „litości" nie wznieci[6],
Próżno uczoną scenę rozpościerać chcecie;
Wasze rozumowania tylko zapał zgaszą
Widza niezbyt chętnego do oklaskiwania
I który wysiłkami waszej retoryki
Prawdziwie umęczony, krytykuje lub śpi.
Tu sekret umieć wzruszyć, umieć się podobać.
Wynajdźcie środki, które mogą mnie zajmować.

Aby akcja gotowa już od pierwszych wierszy
Bez potknięcia w przedmiocie wyrównała wejście:
Bo kpię z aktora, który wyjaśnia powoli,
Nie mogąc o czym mówi mnie poinformować;
I błędnie rozwiązując niełatwą intrygę,
Z wyszukanej rozrywki czyni mi fatygę.
Wolałbym, aby raczej imię swe odmieniał
I mówił: „Jam Orestes albo Agamemnon"[7],
Zamiast brnąć poprzez mnóstwo cudów pomieszanych,
Ogłuszać uszy, nic znów duchowi nie dając.
Przedmiot nigdy dość prędko nie jest wyjaśniony.

---

5 W oryginale *en vers pompeux*. Słowo to nie miało wówczas ujemnego znaczenia, jakie ma obecnie. Akademia Francuska w 1694 r. zrównywa je wartością z wyrazami *magnifique* (wspaniały) i *recherché* (wyszukany) i przyznaje, że „brzmi dobrze dla ucha".

6 Patrz Arystoteles, *Poetyka* (Trzy poetyki klasyczne), s. 21: „...naśladowanie dotyczy czynności nie tylko skończonej w sobie, ale także jej zdarzeń budzących litość i trwogę..."

7 Znajdujemy takie zwroty u Eurypidesa i Racine'a.

Niech miejsce sceny stałe będzie, wyznaczone[8]:
Za Pirenejów wałem bezpieczny poeta[9]
Na scenie w ciągu doby nagromadza lata.
Tam często widowiska gminnego bohater
Jest dzieckiem w pierwszym akcie, brodaczem w ostatnim.
Lecz my, których rozsądek w swych regułach trzyma,
Chcemy, by wraz ze sztuką akcja się toczyła;
By w jednym dniu i miejscu, jeden dokonany
Fakt trzymał aż do końca teatr wypełniony[10].

Nie dajcie widzom rzeczy nieprawdopodobnych:
Prawda może czasami nie być wiarogodną;
Najcudowniejszy absurd jest dla mnie bez wdzięku;
Umysł nie może wzruszyć się tym, w co nie wierzy[11].
To czego nie widzimy, a o czym nam mówią,
Oczy mogąc zobaczyć, dużo łatwiej pojmą[12];
Ale rozsądna sztuka niektóre przedmioty
Uchu winna przekazać, a ukryć od oczu[13].

Niech niepokój, wzrastając od sceny do sceny,
Rozwikła się bez trudu do szczytu doszedłszy:
Umysł najżywiej staje się zafrapowany,
Gdy w przedmiocie intrygi bardzo zawikłanej,
Nagle poznana prawda jakiegoś sekretu
Wszystko zmienia i nową twarz daje wszystkiemu.

---

[8] Boileau podaje tu w ogólnych lub ostatecznych regułach sztuki to, co można by nazwać szczególnymi właściwościami tragedii jego przyjaciela Racine'a i od czasu do czasu transponuje wierszem *Praktykę teatralną* księdza d'Aubignac (Brunetière).

[9] Calderon de la Barca (1600—1681) — obok Lope de Vegi największy poeta hiszpański twórca tragedii: *Książę Niezłomny*, *Życie snem*, *Uwielbienie krzyża*, *Miłość za grobem* itd. Prócz tragedii pisał komedie, poematy i drobne utwory poetyckie. Sporo jego dzieł zaginęło i znamy je tylko z tytułów.

[10] Zasada trzech jedności klasycznych.

[11] Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 74—75:

„...Prokne niech się nie zamienia w ptaka, a Kadmus w węża: Cokolwiek mi pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego".

[12] *Tamże*, s. 74:

„Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada".

[13] *Tamże*, s. 74:

„Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna".

Tragedia nieforemna w początkach, wulgarna,
Była jedynie chórem, w której każdy tańcząc
I śpiewając pochwały Bogu winogrona
Usiłował przyciągnąć płodne winobrania.
Tam wino i wesołość umysły podnieca,
Capa w nagrodę dostał najzdolniejszy śpiewak[14].

Tespis był pierwszym, który moszczem pomazany
To szczęśliwe szaleństwo po miastach prowadzał
I obciążywszy wózek aktorem źle strojnym
Zabawiał tłum przechodniów przedstawieniem nowym[15].

Ajschylos więcej osób dorzucił do chóru
I w bardziej przyzwoitą maskę twarze ubrał;
Na dylach wzniesionego publicznie teatru
Aktora dram pisanych wydobył na światło[16].
W końcu Sofokles dając wzlot swego geniuszu
Wzmógł harmonię i bardziej wystawność napuszył;
Chór zainteresował w akcji sztuki całej;
Wygładził wyrazistość wierszy zbyt chropawych[17];
Dał mu w greckiej tragedii tę boską wyniosłość,
Jakiej słabość łacińska nie mogła osiągnąć[18].

---

14 *Tamże*, s. 76:

„Ten, co utworem tragicznym walczył z drugimi o lichego kozła, wkrótce także obnażył leśnych satyrów i puścił się na grube żarty bez naruszenia powagi, dlatego że jakąś przynętą i miłą nowością trzeba było zatrzymać widza, który, odbywszy poważne widowisko świąteczne, przekroczył miarę w napitku".

15 Tespis (około 540 r. p. n. e.) — ma być twórcą pierwotnej tragedii. Terminu „wóz Tespisa" używa się dotychczas na oznaczenie wędrownej trupy teatralnej. Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 79:

„Nieznany przedtem rodzaj poezji tragicznej miał wynaleźć Tespis, który na wózku woził swoje utwory, śpiewane i grane przez ludzi z twarzą pomazaną czerwonymi drożdżami".

16 Aischylos (525—456 p. n. e.) — najstarszy z trzech wielkich tragików ateńskich. Napisał: *Prometeusz skowany*, *Siedmiu przeciw Tebom*, *Persowie*, *Agamemnon* i inne. Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 79—80:

„Po nim Eschyl wynalazł maskę i poważny kostium, zbudował podniesienie z niewielu belek i nauczył wielkich słów i kroczenia na koturnach".

17 Sofokles (495—406 p. n. e.) — największy dramaturg Hellady. Jego arcydziełami są: *Antygona* i *Edyp król.* Ze 123 jego tragedii do naszych czasów dochowało się zaledwie 5. Patrz Arystoteles, *Poetyka* (Trzy poetyki klasyczne), s. 10: „Trzeciego aktora i dekoracje dodał Sofokles".

18 Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 82:

„Grekom dała Muza natchnienie, Grekom zdolność mówienia słów okrągłych, bo oni niczego prócz sławy nie byli chciwi. Natomiast chłopcy rzymscy w długich rachunkach uczą się dzielić grosz na sto części".

Teatr u naszych przodków wyklęty pobożnych,
Długo nieznaną był we Francji przyjemnością.
Pielgrzymów ordynarna trupa, powiadają,
Pierwsza w Paryżu sięgnąć poń miała odwagę
I niemądrze gorliwa w swojej naiwności,
Grała Świętych, Dziewicę, Boga, z pobożności[19].
Na koniec wiedza wszelkie głupstwa rozpraszając,
Wskazała nieroztropną dewocyjność planu.
Zrzucono kaznodziejów tych bez posłannictwa;
Odrodził się znów Hektor, Andromacha, Ilion[20];
Aktorzy porzucili maski starożytne,
Skrzypce przyszły na miejsce chóru i muzyki.

Wkrótce miłość zasobna w czułe sentymenty,
Zajęła teatr tak, jak zrobiła z powieścią.
Tej naszej namiętności najwierniejszy obraz
Jest trafienia do serca najpewniejszą drogą:
Zgadzam się, zakochanych twórzcie bohaterów,
Ale mi nie malujcie zbyt ckliwych pasterzy;
Nie tak kocha Achilles, jak Tyrsys[21] i Filen[22];
Nie znoście, by z Cyrusa[23] powstawał Artamen[24];
I niech miłość wzmożona często przez wyrzuty
Wydaje się słabością, nie zaś żadną cnotą.

Nie czyńcie poziomymi swoich bohaterów.
Jednak słabość przydajcie także wielkim sercom:
Nie zajmie nas Achilles mniej prędki i wrzący;
Wolę go płaczącego z powodu obrazy[25].

---

19 Niedocenianie misteriów, a nawet próby ich ośmieszenia, to jeden z największych błędów popełnionych przez Boileau w jego *Sztuce poetyckiej*.

20 Tragedia francuskiego klasycyzmu przywróciła znów do dawnej świetności imiona starożytnych bohaterów i nazwy mitologicznych grodów. Brunetière przypomina, że nawrót klasycyzmu datuje się we Francji od wystawienia w 1552 r. *Kleopatry* Jodelle'a.

21 Tyrsys — typowe imię z sielanki pasterskiej, występujące już u Teokryta.

22 Filenowie — bracia kartagińscy, którzy kazali się zakopać żywcem, by nie dać powodu do poniżenia honoru ojczyzny.

23 Cyrus — założyciel państwa staroperskiego. Zginął w 529 r. p. n. e. w bitwie z Massegetami.

24 *Artamenes albo Wielki Cyrus* — powieść M-lle de Scudéry.

25 Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 71:
„Jeśli właśnie na nowo przedstawiasz sławionego Achillesa, niech będzie ochoczy, porywczy, nieprzebłagany, niech zawzięcie przeczy, jakoby prawa istniały dla niego i niech wszystko przywłaszcza sobie orężem".

W tych małych mankamentach, które go cechują,
Umysł umie z rozkoszą rozpoznać naturę.
Oby był w waszych pismach tak narysowany;
Agamemnon niech będzie wyniosły i wierny;
Niech Eneasz ma respekt przed bogami swymi[26];
Zachowujcie charakter każdemu właściwy;
Studiujcie obyczaje i czasów i krajów[27]:
Usposobienia różne każdy klimat stwarza.

Strzeżcie się więc nadawać, jak w *Clelii*[28] widzicie,
Francuskie obyczaje Italii antycznej;
I tworząc nasz charakter pod imieniem rzymskim,
Dać Katona zalotnym, Brutusa fircykiem[29].
W lekkim romansie wszystko łatwo się wybacza;
To wystarczy, gdy fikcja bawi w ciągu akcji;
Wcale nie w porę tutaj byłby zbytni rygor;
Ale scena wymaga rozsądku ścisłego:
Bezwzględna przyzwoitość ma być przestrzegana.

Znaleźliście postaci nowej wizerunek?
Niech okaże się w zgodzie razem z samym sobą
I niech będzie do końca takim, jak z początku[30].
Często bezwiednie, pisarz zakochany w sobie,
Swych bohaterów tworzy do siebie podobnych;
Wszystko z gaskońskim sosem w gaskońskim autorze:
Tym samym Juba[31] mówi, co Calprenède[32] tonem.
Natura różnorodna jest w nas i uczeńsza.

---

26 Horacy wymienia dalej Medeę, Ino, Io, Ixiona i Orestesa.

27 Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 82: „Radzę tedy uczonemu poecie zwracać wzrok ku wzorom prawdziwego życia i obyczajów i stąd czerpać żywe głosy".

28 *Clelie* — powieść M-lle de Scudéry.

29 Katon (237—142 p. n. e.) — cenzor rzymski znany z surowości obyczajów; Brutus (86—42 p. n. e.) — jeden z zabójców Cezara pokonany wraz z Kassjuszem przez Oktawiana pod Filippi.

30 Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 72: „Jeżeli zaś wprowadzasz na scenę coś niewypróbowanego, i masz odwagę stworzyć nową osobę, niech do końca utrzyma się taka, jaka na początku wystąpiła, i niech zostanie w zgodzie ze sobą".

31 Juba — król Numidii, postać występująca w *Kleopatrze* La Calprenède'a.

32 Gauthier de Costes de la Calprenède (1614—1663) — powieściopisarz i dramaturg francuski.

Rozmaitym językiem przemawia namiętność:
Gniew jest wyniosły i słów bardziej dumnych pragnie;
Apatia się w wyrazach mniej wielkich wyjaśnia.

Niech pod płonącą Troją Hekuba strapiona
Nie usiłuje wznosić żalów napuszonych;
Nie kreślcie bez rozsądku, w którym strasznym kraju
„Euksyn[33] przez siedem paszczęk przyjmuje Tanais[34]".
Wszystkie te pyszne stosy ekspresji frywolnych
Deklamator nam daje zakochany w słowach.
Powinniście się sami zniżać w swym cierpieniu;
Chcąc mnie do łez pobudzić, wam też płakać trzeba[35];
Słowa, którymi aktor wypełnia swe usta
Nie idą z serca, które jego nędza wzrusza.

Teatr w wielu krytyków uszczypliwych żyzny,
Jest u nas niebezpiecznym polem do popisu.
Autor tam zbytnio łatwych nie czyni podbojów.
Znajduje usta zawsze do gwizdów gotowe.
Każdy go nazwać może pyszałkiem lub głupcem:
To prawo, które się u wejścia zakupuje.
By się podobać, winien skupić się sto razy;
Aby to się wynosił, to znów upokarzał;
By w szlachetne uczucia był on zawsze płodny;
By był solidny, miły, głęboki, swobodny;
By nas budził zwrotami zdumiewającymi;
By w swych wierszach wspaniałość w wspaniałość przemieniał,
By to, co mówi, łatwe do zapamiętania,
Zostawiło nam dobre jego prac wspomnienie.
Tak wyjaśnia się, działa i kroczy tragedia[36].

---

[33] Euxinus Pontus — starożytna nazwa Morza Czarnego.

[34] Tanais — starożytna nazwa Donu; delta jego ma siedem odnóg. Patrz Seneka:

...Et qui frigidum
Septena Tanaim ora pendentem bibit.

[35] Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 70:

„Jak ze śmiejącymi się śmieją, tak z płaczącymi płaczą oblicza ludzkie. Jeżeli chcesz pobudzić mię do łez, to musisz najpierw sam cierpieć, wtedy szarpną mną twoje nieszczęścia..."

[36] Należy podkreślić, że Boileau (jak i wszyscy mu współcześni) nie zauważył zupełnie, że niecały wiek przed nim żył i tworzył największy dramaturg świata — William Szekspir.

Z jeszcze wznioślejszą miną „epicka poezja“[37],
W obszernym traktowaniu swojej długiej akcji,
Podtrzymuje się fabułą i istnieje fikcją.
Tu, aby nas zachwycić, wszystko się gromadzi;
Wszystko bierze oblicze, ducha, umysł, ciało.
Każda cnota do boskich wyżyn się tu wznosi;
Minerwa — to przezorność, Wenus jest pięknością;
To już nie obłok, który produkuje grzmoty,
A Jupiter dla ziemi przerażenia zbrojny;
Straszliwe wód wzburzenie w oczach marynarzy,
To Neptun w rozdrażnieniu piętrzący bałwany;
Echo już nie jest dźwiękiem, który drży w przestrzeni,
To nimfa los Narcyza zlewająca łzami.
Tak to w nagromadzeniu tych szlachetnych fikcji,
Poeta się zabawia w wynalazków tysiąc,
Wszystko wznosi, upiększa, ozdabia, powiększa,
Rozkwitłe kwiaty zawsze znajdując pod ręką[38].
Niech Eneasz i wiatrem odrzucone statki
Przez burze zaniesione są do brzegów Afryki[39],
To jest tylko przygoda zwyczajna i prosta,
Mało zdumiewające uderzenie losu;
Ale niech stała w swojej nienawiści Juno
Ściga po wszystkich morzach resztki Ilionu,
Niech Eol dla jej względów pędząc je z Italii,
Otwiera krnąbrnym wiatrom więzienia Eolii[40];
Niech Neptun rozwścieczony, wznosząc się na morzu,
Słowem śmierzy bałwany i przywraca spokój,
Pouwalnia okręty i z Syrt[41] je wyrywa;
To zajmuje, zdumiewa, frapuje, przykuwa.

---

[37] Epopeja (grec. *epos* — mowa, opowiadanie) — rodzaj poezji, w której główną treść stanowi opowiadanie bardziej czy mniej ważnych wypadków. Epos klasyczny za niezbędną uważał przedmiotowość, a przede wszystkim obiektywność opowiadania. Romantycy wprowadzili później dygresje autorskie w toku opowieści (*Don Juan* Byrona, *Beniowski* Słowackiego, *Oniegin* Puszkina). Epopeje powstawały przeważnie z zebrania przez jednego lub kilku autorów podań i klechd ludowych.

[38] Poeta w tym długim wywodzie poucza, że w poemacie epicznym obok akcji opowiadania fikcja powinna najbardziej działać na czytelnika. Wszystkie cechy bohaterów i wszystkie zdarzenia mają być spotęgowane do „boskich wyżyn“.

[39] Patrz *Eneida* Wergiliusza.

[40] Eolia — siedziba boga wiatrów Eola, który trzymał je w zamknięciu, a tylko w razie potrzeby wypuszczał na swobodę.

[41] Syrta Wielka i Mała — zatoki lądu afrykańskiego na Morzu Śródziemnym.

Bez tych wszystkich upiększeń wiersz w niemoc popada;
Poezja bez sił pełza albo też jest martwa;
Poeta okazuje się mówcą lękliwym,
Tylko chłodnym historykiem fabuły zbyt ckliwej[42].

To szkoda, że autorzy nasi zawiedzeni,
Usunąwszy przyjęte ozdoby z swych wierszy,
Myślą pobudzić Boga i wszystkich proroków,
Tak jak z mózgu poetów wyłonionych bogów;
Na każdym kroku w piekło wiodą czytelnika,
Tylko Belzebub u nich, Astaroth, Lucyfer...[43]
Straszliwe tajemnice wiary chrześcijańskiej
Nie stają się drażliwe, gdy są ozdabiane:
Ewangelia ze wszech stron daje umysłowi
Do czynienia pokutę, męki zasłużone;
I mieszaninie waszych fikcji karygodnej
Nawet w swych wiernych prawdach daje bajki wygląd.
I jakiż wreszcie przedmiot ma oczom przedstawić,
Jak nie przeciw niebiosom wyjącego diabła,
Który chce bohaterów waszych chwałę zmniejszyć,
I często razem z Bogiem dzieli plon zwycięstwa![44]

„Tasso[45] — powiedzą pewno — szczęśliwie to czynił".
Nie chcę procesu tutaj toczyć przeciw niemu;
Lecz cokolwiek chwaląc go nasz wiek publikuje,
On swą książką Italii by nie zobrazował,
Jeśliby jego mądry bohater[46], wciąż w modłach,
Szatana do rozsądku nareszcie nie przywiódł;
I gdyby Rynold, Argant i Tankred z kochanką[47]
Nie umieli rozjaśnić smutku swym tematem.

---

[42] Jako wzór epopei wskazuje Boileau *Eneidę* Wergiliusza. Horacy na pierwszy plan wysuwa Homera: „Czyny królów i wodzów i smutne wojny jakim można opisać rytmem, pokazał Homer".

[43] Nazwy dawane wodzowi złych duchów.

[44] Wyłania się tu kwestia „cudowności chrześcijańskiej", a także „waśni starożytności z nowożytnością".

[45] Torquato Tasso (1544—1595) — poeta włoski, autor *Jerozolimy wyzwolonej* (1581). Napisał także kilka mało znanych tragedii, poematów i drobnych wierszy. *Jerozolima wyzwolona* została przetłumaczona na język polski przez Piotra Kochanowskiego, bratanka Jana Kochanowskiego.

[46] Godfryd de Bouillon (1058—1100) — wódz zwycięskiej wyprawy krzyżowej, pierwszy król Jerozolimy, czołowa postać poematu Tassa.

[47] Główni bohaterowie *Jerozolimy wyzwolonej*.

Nie sądźcie, że w przedmiocie chrześcijańskim chwalę
Autora pogańskiego i bałwochwalczego[48].
Lecz w obrazie bezbożnym i zarazem śmiesznym
Nie spróbować używać postaci bajecznych;
Pousuwać Trytony z wodnego królestwa[49];
Parkom[50] zabrać nożyce, Panu[51] jego fletnię;
Przeszkodzić, aby Charon[52] w swej fatalnej łodzi
Tak jak pasterza czasem króla nie przewoził;
To jest próżnym skrupułem się zaniepokoić
I bez wdzięku podobać chcieć czytelnikowi.
Niedługo już Przezorność[53] malować zabronią;
Albo Temidzie[54] dawać przepaskę i wagę;
Przedstawiać oczom Wojnę o spiżowym czole;
Lub Czas[55], który ucieka zegar w ręku dzierżąc;
I wszędzie z swoich rozpraw, jako bałwochwalstwo,
Alegorię wyrzucą w fałszywym zapale.
Zostawmy ich cieszących się pobożnym błędem.
Lecz my sami wygnajmy trwogę niepotrzebną
I nie chciejmy w snach swoich, szaleni chrześcijanie,
Z Boga prawdy uczynić nagle Boga kłamstwa.

Fabuła umysłowi daje tysiąc wdzięków:
Wszystkie są tam imiona stworzone dla wierszy,
Ulisses, Agamemnon, Orest, Idomenej,
Menelaus, Parys, Hektor, Eneasz, Helena...[56]
O, komiczny projekcie głupiego poety,

---

48 Patrz A r i o s t o.

49 T r y t o n y — greckie bóstwa wodne. Nazwa pochodzi od Trytona, syna Posejdona i Amfitrydy. Uśmierzał on z rozkazu swego ojca wzburzone fale. Później uważano go za podrzędne bóstwo morskie.

50 P a r k i albo M o j r y — greckie boginie losu; Kloto przędła nić życia, Lachesis odmierzała, Atropos przecinała.

51 P a n — bożek lasów przedstawiany z rogami na głowie, o capich nogach, grający na fletni.

52 C h a r o n — mityczny przewoźnik przez rzeki Hadesu, syn Ereba i Nocy.

53 P r z e z o r n o ś ć — starożytni wyobrażali ją jako postać o dwóch twarzach: młodej dziewczyny i starca.

54 T e m i d a — bogini sprawiedliwości przedstawiana z zawiązanymi oczyma, szalą w jednej, a mieczem w drugiej ręce.

55 C h r o n o s (Czas) — bóstwo greckie będące uosobieniem czasu; przedstawiany jako starzec z klepsydrą w ręku.

56 Bohaterowie *Iliady* H o m e r a (oprócz Orestesa).

Co Childebranda[57] wybrał spośród bohaterów!
Czasem imienia twardy ton albo dziwaczny
Krotochwilnym poemat czyni, barbarzyńskim[58].

Chcesz ciągle się podobać i nigdy nie znudzić?
Bohatera daj, który zainteresuje,
O wspaniałych zaletach i cnotach prześwietnych;
By w nim nawet i wady były bohaterskie;
By jego dziwne czyny były godne ucha;
By był jak Aleksander, Cezar albo Ludwik[59],
Nie taki jak Polinik wraz z bratem perfidnym[60]:
Nudzące są zdobywcy wulgarnego czyny.

Nie dawajcie przedmiotu zbyt w fakty płodnego;
Obmyślony z talentem sam gniew Achillesa,
Iliady całej akcję wypełnia obficie:
Czasem zuboża przedmiot obfitości zbytek.

Bądźcie żywi i szybcy w waszych opowieściach;
Bogaci i wspaniali bądźcie w swych opisach;
Tu należy rozpostrzeć wierszy elegancję;
Podłych okoliczności mi nie przedstawiajcie;
Nie idźcie za szaleńcem, który opisując
Morza i wśród rozwartych bałwanów malując
Hebrajczyków wyrwanych spod jarzma tyranii,
Patrzące na nich daje ryby za szybami,
Maluje dziecko, które „idzie, wraca, skacze,
I ze śmiechem podaje kamień swojej matce“[61].
To rozprasza uwagę zbyt błahym zdarzeniem.
Dawajcie akuratną rozciągłość swym dziełom.

---

57 Childebrand — bohater poematu Carela de Saint-Garde *Saraceni wyrzuceni z Francji.*

58 Klasycy uważali, że bohater utworu nie będący królem lub wodzem jest nieodpowiedni dla ucha czytelnika. W ten sposób poezja klasyczna spętana była łańcuchami feudalizmu i wyzwalała się z nich tylko potajemnie i anonimowo.

59 Boileau starał się, gdzie tylko mógł, uczynić swój poemat jak najbardziej aktualnym. Stąd dość częste wzmianki o współczesnych mu wydarzeniach. Zawdzięczając wiele Ludwikowi XIV chciał mu się przypodobać, licząc na dalsze fawory. Tutaj stawia go na równi z Aleksandrem i Cezarem. Ale dopiero koniec czwartej pieśni będzie wylewem wiernopoddańczych uczuć dla króla-słońca. Nie jest zresztą w swych uniesieniach osamotniony. Zarówno wielcy, jak i mali poeci tego czasu prześcigali się w pochlebstwach, próbując odepchnąć od łask pańskich swych konkurentów.

60 Polinik — syn Edypa i brat Antygony. Ponieważ napadł na rodzinne miasto (Teby), król tego grodu zabronił grzebać jego ciało.

61 Mowa o *Mojżeszu ocalonym* Saint-Amanta (patrz pieśń I).

Początek ma być prosty i niewymuszony:
Nie chciejcie na Pegaza wstępem posadzonym
Wołać do czytelnika głosem piorunowym:
„Opiewam zwycięzców nad świata zwycięzcami“[62].
Cóż po tych wielkich krzykach autor może stworzyć?
Góra w ciężkim połogu małą mysz urodzi[63].
O ileż wolę twórcę pełnego zręczności,
Który nie czyniąc najpierw tak wielkich obietnic,
Mówi umiarkowanym, słodkim, prostym tonem:
„Śpiewam walki i tego człeka pobożnego,
Który z Frygii[64] wiedziony do brzegów Ausonii[65],
Pierwszy u pól Lawinium[66] wylądować zdołał!“[67]
Jego Muza od wejścia nie rozżarza wszystkiego
I aby dać nam dużo, przyrzeka niewiele:
Jak szafuje cudami, wkrótce ją ujrzycie,
Głoszącą przepowiednie losu Latyńczyków,
Malującą potoki Styksu, Acherontu[68]
I na koniec Cezarów w Elizjum[69] błądzących.

Licznymi pomysłami dzieło ubarwiajcie;
Wszystko ma być dla oczu wesołym obrazem:
Można się i podobać, i być pompatycznym,
Wzniosłości ociężałej, nudnej — nienawidzę.
Wolę Ariosta[70] z jego bajkami śmiesznymi

---

[62] Początek *Alaryka* M-lle de Scudéry. Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 72:

„I nie będziesz tak zaczynał poematu, jak niegdyś poeta cykliczny (jeden z kontynuatorów Homera, którzy wzięli od niego jedynie frazesy i formuły): „Losy Priama opiewać będę i wojnę przesławną“.

[63] *Tamże:*

„Bo cóż godnego przyniesie ten, co tę zapowiedź uczynił tak szerokimi ustami? Góry zlegną w połogu, urodzi się śmieszna mysz“.

[64] Frygia — tak nazywano ziemię trojańską.

[65] Ausonia — nazwa dawana często starożytnej Italii.

[66] Lavinium — część Italii, do której przybiły okręty Eneasza.

[67] Początek *Eneidy* Wergiliusza. Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 72: „O ileż stosowniej zaczął ten (Homer *Odyseję*), który nie sili się na nic nie na miejscu: „Męża mi obwieść, Muzo, co zburzywszy mury trojańskie, wielu ludzi obyczaj poznał i miast widział wiele“.

[68] Styx i Acheront — rzeki Hadesu.

[69] Elizjum lub Pola Elizejskie — raj starożytny.

[70] Lodovico Ariosto (1474—1533) — jeden z największych poetów włoskich, znany dzięki *Orlandowi szalonemu*, który jest dalszym ciągiem *Orlanda zakochanego* Boiarda.

Od autorów wciąż zimnych i melancholijnych;
Ci dotknięci byliby w swym mrocznym nastroju,
Gdyby im kiedyś Gracje rozmarszczyły czoło.

Mówią, że pouczony przez naturę Homer[71],
Aby móc się podobać, pas Wenerze ściągnął.
Jego książka jest skarbem obfitym w powaby;
Wszystko, czego dotykał, w złoto się zmieniało;
Wszystko z rąk jego świeży powab otrzymuje;
Wszędzie umie zabawić, a nigdy nie nudzi[72].
Szczęśliwy zapał jego dyskursy podnieca;
Nie zabłąka się nigdy w zbyt długich zakrętach;
Metodycznego w wierszach swych nie strzegąc ładu,
Przedmiot jego wyjaśnia się sam i układa;
Wszystko samo się czyni bez przygotowania;
Każdy wiersz, każde słowo prze ku rozwiązaniu.
Kochajcie jego pisma, lecz miłością szczerą:
Umieć skorzystać znaczy potrafić ocenić.

Doskonały poemat, gdzie wszystko się wiąże,
Z kapryśnej chwili pracy pochodzić nie może:
Trzeba czasu i starań; i ta trudna praca
Terminowaniem nigdy nie była szkolarskim.
Lecz często między nami bez sztuki poeta,
Którego piękny zapał czasami podnieci,
Wzdymając próżną pychą swój dziwaczny umysł,
Do ręki bohaterską trąbę bierze dumnie.
Jego Muza rozwiędła w swych wędrownych wierszach
Podnosić się potrafi jedynie w podskokach;
Jej płomień z oczytania wyzuty i sensu,
Przy każdym kroku gaśnie z braku pożywienia.
Próżno do pogardzenia nim publiczność skora,
Do fałszywej zasługi chce go rozczarować;
On sam klaszcząc miernemu swemu talentowi
Daje sobie pochwały własnymi rękoma;

[71] Homer (około IX w. p. n. e.), twórca *Iliady* i *Odysei*. Istnieją na temat Homera dwa różne poglądy naukowe. Według jednego, Homera w ogóle nie było, a oba poematy stanowią dzieła kilku twórców; według drugiego, poeta napisał tylko *Iliadę*. *Odyseja* zaś jest dziełem o wiele późniejszym (VII w. p. n. e.).

[72] Inaczej zapatruje się na to Horacy, który — jak słusznie zauważa Brunetière — lepiej znał grekę od Boileau: „...złość mię bierze, gdy zdrzemnie się mistrz Homer, choć przy dłuższym poemacie wolno poddać się senności".

Wergiliusz nie posiada dlań wcale inwencji;
Homer szlachetnej znowu nie rozumie fikcji...
Jeśli przeciw wyrokom tym wiek się buntuje,
Do potomności zaraz on go odwołuje...
Lecz oczekując, że tu zdrowy sens nawrotu
Jego dzieła w triumfie dowiedzie do światła,
Ich stosy w magazynach przed blaskiem schowane
W zasmuceniu i wiersze, i pył tam zwalczają.
Więc walczące ze sobą w spokoju zostawmy
I nie błądząc zdążajmy za naszym zamiarem[73].

Ze szczęśliwych sukcesów przedstawień tragicznych
Zrodziła się w Atenach „komedia antyczna"[74].
Tam Grek, kpiarz urodzony, śmiesznych gier tysiącem
Jady swoich pocisków oszczerczych przesączał;
Błazeńskiej wesołości napadów zuchwałych
Mądrość, rozum i honor łupami się stały;
Widziano uznanego przez publiczność twórcę[75],
Jak bogaci się kosztem zagranej zasługi

---

[73] Ta długa krytyka odnosi się do francuskiego poety Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595—1676). Pisał on marne tragedie, a jego poemat *Clovis* lub *La France chrétienne* skrytykował Boileau nie tylko w *Sztuce poetyckiej*, ale i w epigramie do Racine'a:

„Los mój wzrusza Racine'a.
To już jutro smętny dzień,
W którym prorok Desmarets
W ten sam piorun zbrojny,
Co w proch obrócił Port-Royal
Przeszyje mnie tysiącem strzał.
Trudno, godzina moja przyszła...
Nie, by ma Muza podtrzymana
Twymi światłymi radami
Nie miała go czym zmieszać;
Lecz, drogi przyjacielu, by mu odpowiedzieć,
Niestety! *Clovisa* trzeba przeczytać".

[74] Komedia (grec. *komos* — wieś, *ode* — pieśń) — pieśń gminna. Stanowi przeciwieństwo tragedii, nie szukając wzniosłości i nie usiłując wzbudzić „litości" i „trwogi", lecz ośmieszając wady ludzkie. Powstała w Grecji, gdzie najwybitniejszymi jej przedstawicielami są: Arystofanes i Menander; znanym komediopisarzem łacińskim jest Plautus, a po nim Terencjusz.

Komedia dzieli się na fantastyczną (Arystofanes) i realistyczną (Molier); tę ostatnią znów dzielimy na farsę, komedię charakterów i komedię intrygi.

Początek komedii dały uroczystości winobrania, ale w odróżnieniu od „pieśni koźlej" były to wesołe zabawy ku czci Dionizosa. Z czasem komedia weszła w skład państwowych obchodów ku czci Dionizosa.

[75] Arystofanes (444—387 p. n. e.). Ważniejsze jego komedie: *Rycerze*, *Ptaki*, *Chmury*, *Osy* i *Żaby*.

I Sokratesa[76] dzięki niemu wśród chmur chóru
Nęcącego poryki podłej zgrai ludu[77];
Nareszcie zatrzymano poezji swobodę:
Sędzia otrzymał prawa doświadczoną pomoc
I edyktem poetów czyniąc mądrzejszymi,
Zabronił zaznaczania i twarzy, i imion[78].
Teatr całkiem utracił swą pasję antyczną;
Komedia bez jątrzenia śmiać się nauczyła;
Bez żółci i bez jadu pouczać, poprawiać;
I niewinnie podoba się w wierszach Menandra[79].
Każdy pięknie odbity w tym nowym zwierciadle
Z rozkoszą widzi się lub nie spostrzegać zdaje:
Pierwszy skąpiec się śmieje z podobizny wiernej
Skąpca, często na jego wzór rysowanego;
I próżny, tysiąc razy misternie oddany,
Portretu stworzonego z siebie nie poznaje.

Niech natura[80] jedynym waszym studium będzie,
Twórcy, którzy honorów komika pragniecie.
Kto dojrzeć mógł człowieka i umysłem mądrym
Tak wielu serc ukrytych głębie spenetrował;
Kto wie dobrze, kto to jest skąpiec czy utracjusz,
Uczciwy człowiek, próżny, zazdrosny, dziwaczny;
W dobrze dobranej scenie może go przedstawić
I kazać mu przed nami żyć, mówić i działać.
Ich prawdziwe obrazy pokazujcie wszędzie;
Najżywiej malowany niechaj każdy będzie.
Natura urodzajna w dziwaczne portrety,
Każdą duszę oznacza rysami różnymi;
Jeden gest ją odkrywa, byle co wskazuje.
Ale dla jej poznania zbyt ślepy jest umysł.

---

[76] Sokrates (486—400 lub 399 p. n. e.) — filozof grecki, nauczyciel Platona.

[77] Mowa tu o *Chmurach* Arystofanesa, który w komedii tej wykpił filozofię, sposób życia i wierzenia Sokratesa; komedia przyczyniła się do uwięzienia i śmierci mędrca.

[78] Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 80:
„Po nich [tragikach] nastała stara komedia, nie bez wielkiej chwały, ale jej swoboda wyrodziła się w szkodliwą napastliwość, która zasłużyła na okiełznanie prawne. Wydano odpowiednią ustawę, i chór zamilkł, gdy zniesiono pozwolenie haniebnego napadania na ludzi".

[79] Menander (? — 324 p. n. e.) — komediopisarz grecki, przedstawiciel tzw. komedii nowszej. Z dzieł jego znamy *Sąd rozjemczy*, reszta dochowała się tylko w urywkach i cytatach rozrzuconych po pismach greckich i łacińskich.

[80] Oczywiście natura ludzka.

Nasze usposobienia, jak wszystko, czas zmienia;
Swe radości, obyczaj, umysł, każdy wiek ma:
Młody człowiek w kaprysach swoich zawsze żywy,
W przyswojeniu odbicia swych wad jest gorliwy;
Jest próżny w swojej mowie, płochy w swych pragnieniach,
Szalony w przyjemnościach, krnąbrny przy naganie[81].
Wiek męski już dojrzalszy, poważanie wzbudza,
Tłoczy się obok wielkich, oszczędza się, kluczy;
Sądzi, że się utrzyma przeciw losu ciosom,
Patrzy w przyszłość daleki od teraźniejszości[82].
Starość strapiona wiekiem zbiera bezustannie,
Chowa, już nie dla siebie, gromadzone skarby;
Krokiem powolnym, zimnym, idzie w swych zamiarach;
Zawsze nad współczesnością, chwaląc przeszłość, biada;
Niezdolna do rozkoszy młodości właściwej,
Gani w nich słodycz, której wiek już jej odmawia[83].
Nie każcie swym aktorom grać na chybił trafił.
Starcowi jak młodzieniec, młodemu jak starzec[84].

Studiujcie Dwór i znajcie miasto najdokładniej;
Jedno i drugie zawsze jest w modele płodne.
Molière[85] w ten sposób swoje pisma ilustrując,

---

[81] Patrz *List do Pizonów* (T r z y p o e t y k i k l a s y c z n e), s. 73—74.

„Młodzieniec, jeszcze bez zarostu, pozbywszy się wreszcie pedagoga, cieszy się końmi i psami, i trawą słonecznego Pola Marsowego (gdzie młodzieńcy rzymscy oddawali się sportom i przysposobieniu wojskowemu), podatny jak wosk wobec kusicieli do złego, oporny wobec upomnień, powolny w przewidywaniu korzyści, rozrzuca pieniądze, wysoko patrzy, płonie namiętnością, prędki do porzucenia tego, co ukochał".

[82] *Tamże*, s. 74:

„Odmienne dążenia ma wiek i duch męski: Szuka majątku, związków przyjacielskich, dosługuje się zaszczytów, strzeże się popełnienia czegoś, co by wnet z trudem trzeba było odrabiać".

[83] *Tamże*, s. 74:

„Wiele dolegliwości otacza starca, czy to dlatego, że ciuła, a od zbioru się biedak wstrzymuje i boi się go użyć, czy też dlatego, że wszystko w ogóle trwożliwie i na zimno załatwia, wszystko odkłada na później, żywiąc dalekie nadzieje; gnuśny, żądny przyszłości, trudny w pożyciu, skłonny do narzekań, chwalca dawnych czasów, w których sam jeszcze był chłopcem, karciciel i surowy sędzia młodych. Przychodzące lata przynoszą z sobą wiele dobrego, odchodzące zabierają wiele".

[84] *Tamże*, s. 74:

„Dlatego nie daj przypadkiem młodzieńcowi roli starca, a chłopcu roli męskiej. Pozostańmy zawsze przy tym, co się łączy z każdym wiekiem i co dlań jest stosowne".

[85] Molier (Jean P o q u e l i n M o l i è r e, 1622—1673) — komediopisarz francuski. Najlepszymi jego dziełami są: *Skąpiec*, *Świętoszek*, *Mizantrop*, *Mieszczanin szlachcicem*, *Chory z urojenia*, *Don Juan* i inne.

Przypuszczalnie zdobyłby nagrodę swą sztuką[86],
Jeśliby, mniejszy ludu przyjaciel, wśród sceny
Nie kazał swym postaciom krzywić się za często,
Opuściwszy dla błazeństw piękno i subtelność
I nie tworzył połączeń Tabarin — Terencjusz[87].
W tym śmiesznym worku, w którym ukrywa się Scapin[88],
Autora *Mizantropa*[89] wcale nie poznaję.

Komizm, łez nieprzyjaciel i wzdychań żałosnych,
Tragicznego cierpienia w swych wierszach nie znosi;
Lecz nie jego zajęciem na publicznym placu
Czarować gawiedź brudnym i podłym wyrazem[90].
Niechaj szlachetnie mówią jego aktorowie;
Niech zadzierzgnięty węzeł łatwo się rozwiąże;
Niech akcja dążąc, dokąd ją rozsądek wiedzie,
Nigdy się nie próbuje gubić w pustej scenie;
Niech się skromny styl jego w porę uwydatnia;
Niechaj jego rozmowy, w dowcipy bogate,
Staną się pełne pasji wydatnej subtelnie;
I zawsze jedna z drugą łączone są sceny.
Kosztem zdrowego sensu strzeżcie się żartować.
Nigdy się od natury oddalać nie trzeba[91]:
Śledźcie u Terencjusza z jaką miną ojciec
Zakochanego syna gani nieroztropność;
Z jaką miną ów amant wysłuchuje lekcji,
I biegnie do kochanki zapomnieć o zrzędzie.
To nie jest przecież portret, nie obraz podobny;
To kochanek, to syn jest, to prawdziwy ojciec[92].

---

86 To „przypuszczalnie“ ściągnęło na Boileau wiele ataków ze strony wielbicieli Moliera.

87 Terencjusz (194—155 p. n. e.) — komediopisarz rzymski będący wraz z Plautem przedstawicielem tzw. *fabula palliata* (komedii o treści zaczerpniętej z życia greckiego lub po prostu przełożonej z greki).

88 Scapin — bohater komedii Moliera pt.: *Szelmostwa Scapina.*

89 *Mizantrop* — jedna z najlepszych komedii Moliera.

90 Patrz pieśń II.

91 Patrz pieśń II. Wydaje się, że przy końcu tej najdłuższej pieśni (III), natchnienie słabnie i Boileau się powtarza (Brunetière).

92 Po skrytykowaniu Moliera, ta pochwała i nakaz naśladowania Terencjusza wydają się co najmniej dziwne.

Lubię na deskach sceny miłego aktora,
Który nie spotwarzając siebie w widza oczach,
Przez rozsądek podoba się i go nie rani;
Lecz z brudnym dwuznacznikiem fałszywy żartowniś,
Który chcąc mnie rozerwać tylko świństwa miota,
Niech idzie, gdy chce, jako kuglarz występować,
Zabawiając przekupniów próżnymi głupstwami,
Grać swoje maskarady zebranym lokajom[93].

Pieśń IV

Dawno temu żył pewien lekarz we Florencji[1],
Mądry samochwał, mówią, i sławny morderca.
Sam ludność nieszczęśliwą uczynił na długo:
Tam syn osierocony ojca się domaga;
Tutaj brat opłakuje brata otrutego;
Ten umarł z krwi upustu, tamten od senesu;
Katar w płuc zapalenie przy nim się zamienia;
Dzięki niemu szaleństwem staje się migrena.
W końcu opuszcza miasto wszędzie przeklinany.
Z wszystkich jego przyjaciół jeden ocalały
Wiedzie go w swe domostwo budowy wyniosłej:
— Był to w architekturze zakochany opat. —
Lekarz się być wydaje zrodzony w tej sztuce,
Już o budowlach umie jak sam Mansart[2] mówić:
Wznoszonego salonu on gani oblicze;
Na inne miejsce ciemny przedsionek wyznacza;
Wolałby schody w sposób obrócone inny...
Przyjaciel go pochwala, swym murarzem czyni.
Murarz przychodzi, słucha, uznaje, poprawia.
Wreszcie, ażeby skrócić tak śmieszny fenomen,
Nasz morderca nieludzką swą sztukę zarzuca;
Od tego czasu z linią w ręku, z kątownicą,
Rzucając podejrzaną uczoność Galena[3],
Dobrym się architektem staje z konowała.

---

93 Patrz pieśń I.

1 Claude Perrault (1613—1688) — lekarz, anatom i architekt, przyjaciel Quinaulta, a więc zdecydowany wróg Boileau.

2 Jules Hardouin Mansart (1645—1708) — francuski architekt, twórca Wersalu i Pałacu Inwalidów.

3 Galen (131—201) — po Hipokratesie najsłynniejszy lekarz starożytności. Napisał około 500 dzieł, z których znamy dziś blisko 200.

Jego przykład jest dla nas przepisem wspaniałym.
Bądźcie raczej murarzem, jeśli to wasz talent,
Robotnikiem szanownym w rzemiośle niezbędnym,
Niż pospolitym twórcą i gminnym poetą.
Są w wszystkich innych sztukach rozmaite stopnie;
Można drugie szeregi zapełnić z honorem;
Lecz w niebezpiecznej sztuce pisarskiej roboty,
Nie ma stopnia marności i nie ma miernoty[4].
Kto mówi — zimny pisarz, mówi też — zły autor.
Jednak dla czytelnika jest Boyer[5] i Pinchêne[6];
Nie czyta się Rampale'a[7], ni La Mesnardière'a[8],
Magnona[9], Du Souhaita[10], Corbina[11], Morlière'a[12].
Szalony nas przynajmniej może rozweselić;
Ale chłodny literat tylko umie nudzić:
Krotochwilną zuchwałość Bergeraca[13] wolę
Od wierszy, w których Motin[14] ziębi i nudzi się.

---

4 Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 84: „W niektórych zawodach słusznie pozwala się na to, co jest mierne i znośne. Tak mierny prawnik i obrońca, choć mu daleko do doskonałości wymownego Mersali (znakomity wódz i mówca z czasów cezara Augusta) i nie umie tyle, co Aulus Kaseliusz (wybitny prawnik z czasów Cycerona), ma przecież swoją wartość, ale poetom nie pozwalają być miernymi ani ludzie, ani bogowie, ani wystawy księgarskie. Jak przy miłej biesiadzie niezgrana kapela i liche pachnidło i mak z miodem sardyńskim (najgorszego gatunku) obrażają, bo i bez nich uczta mogłaby się odbyć, tak i poemat, urodzony i stworzony dla rozweselenia umysłu, jeżeli trochę zstąpi ze szczytu, przechyla się do dna. Kto grać nie umie, nie ciśnie się do przyrządów na Polu Marsowym; kto nie potrafi obchodzić się z piłką, dyskiem, obręczą, nie bierze się do nich, by gęste gromady widzów nie wyśmiały go bezkarnie; tymczasem pisać wiersze ośmiela się i nieuk".

5 Claude Boyer (1618—1698) — francuski ksiądz i zarazem twórca miernych tragedii.

6 Pinchêne — siostrzeniec Voiture'a. Nic wiarogodnego o nim nie wiemy, prócz wzmianki w *Sztuce poetyckiej*, że był marnym autorem.

7 Rampale lub Rampalle (po 1600—1660) — mierny literat francuski, znawca wielu języków.

8 Jules Hyppolyte Pilet de la Mesnardière (1610—1663) — poeta francuski, autor marnych wierszy i miejscami wcale nie najgorszej *Poetyki*.

9 Jean Magnon (ok. 1600—1662) — francuski poeta, przyjaciel Moliera. Napisał poemat pt. *Encyklopedia* oraz parę tragedii.

10 Du Souhait — poeta francuski XVI wieku. Nie dochowały się o nim żadne dane biograficzne.

11 Jacques Corbin (1580—1653) — literat francuski znany ze swych dziwactw. Pisał poematy religijne i przetłumaczył *Biblię* „słowo w słowo".

12 Prawdopodobnie mowa tu o archeologu francuskim Adrien de la Morlière (1590—1639), który prócz dzieł historycznych pisał także słabe poezje.

13 Cyrano Savinien de Bergerac (patrz pieśń I), twórca *Księżycowych podróży*, *Agrypiny* i wielu drobnych utworów.

14 Motin — twierdzono, że istnieje on w poemacie zamiast nazwiska Cotin. W istocie jednak Motin żył rzeczywiście i był współtowarzyszem Régniera (patrz pieśń II) w jego eskapadach. Pisał nędzne wiersze.

Złudnymi pochwałami się nie upajajcie,
Które wam wielbicieli czasem czczych gromada
Wołając, że wspaniałe, daje w tym zakątku[15].
Taki czytany utwór pozostaje w uchu,
Który się ukazując drukiem w dzień radosny,
Znieść nie może spojrzenia ciekawskiego oczu.
Znamy setki autorów tragiczne przygody:
I Gombauld[16] ma swój sklepik, choć tak jest chwalony.

Wszystkich pilnych doradców słuchajcie z uwagą:
Próżny też czasem może dać wam ważną radę.
Lecz, gdy Apollo natchnie was kilku wierszami,
Odczytywać ich wokół zaraz nie biegajcie.
Strzeżcie się naśladować strasznego poetę,
Który będąc przyjemnym lektorem swych wierszy,
Recytuje każdemu, kto mu się ukłoni,
Prześladując wierszami ulicznych przechodniów.
Nie ma aniołów, ani tak czczonej świątyni,
Która odeń być może bezpiecznym schronieniem.
Już wam kiedyś mówiłem: pragnijcie oceny,
Bez mruczenia poprawcie, rozsądkowi wierni[17].

Ale nie poddawajcie się poprawkom głupców!
Często bowiem w swej dumie mędrkujący nieuk
Przez niesłuszną odrazę zwalcza sztukę całą;
Szlachetną najpiękniejszych wierszy gani śmiałość;
Jego rozumowania zbijano szczęśliwie,
Jego umysł gustuje w tych sądach fałszywych;
Jego marny rozsądek obrany z jasności,
Sądzi, że nic nie umknie jego wątłym oczom.
Lękajcie się rad jego; jeśli mu wierzycie,
Pragnąc uniknąć rafy, często się topicie.
Niech zbawienny, solidny będzie wasz doradca,
Niech rozsądek prowadzi, a wiedza oświeca;
I którego ołówek szuka przede wszystkim
Słabego miejsca, które schować chciałoby się.
On sam rozjaśni wasze wątpliwości śmieszne;

[15] Patrz pieśń I.
[16] Gombauld — patrz pieśń II.
[17] Patrz pieśń I.

I skrupuły waszego umysłu podniesie[18];
On wam powie, przez jakie szczęsne uniesienie
Czasami w swoim biegu umysł bardzo tęgi,
Zbyt ściśniony przez sztukę, z reguły wychodzi
I od sztuki wie, jak jej granice przekroczyć.
Lecz rzadko się znajduje tak wspaniały cenzor;
W rymowaniu celuje ten, kto głupio sądzi;
Taki jest dzięki wierszom w mieście rozróżniany[19],
Który od Wergiliusza nie odróżnia Lukana[20].

Autorzy, skłońcie ucho ku mym pouczeniom:
Chcecie, by wasze fikcje bogate łubiano?
I żeby wasza Muza płodna w mądre lekcje
Z śmiesznym spięła solidne oraz pożyteczne?
Mądry czytelnik samej zabawy unika
I chce uczynić swoją rozrywkę korzyścią.

Niech duch wasz i obyczaj w dziełach malowane
Oddają zawsze wasze szlachetne obrazy:
Nie mogę niebezpiecznych tych cenić autorów,
Którzy w swoich poezjach stroniąc od honoru,
Na współwinnym papierze zdradzając cnotliwość,
Oczom swych czytelników dają wadę miłą[21].

Jednakże ja nie jestem z tych smutnych umysłów,
Które z czystych pism wszelkich wyganiając miłość,
Tak bogatej ozdoby chcą pozbawić scenę,
Za trucicieli biorąc Rodryga, Szimenę...[22]
Najmniej uczciwa miłość oddana niewinnie,
Nie obudza w nas wcale odruchów wstydliwych.
Dydona[23] może jęczeć i rozpostrzeć wdzięki,
Podzielając jej płacze, skazuję jej winę.
Cnotliwy autor w swych niewinnych wierszach
Nie kazi wcale serca sens utworu pieszcząc;

---

18 Patrz pieśń I.
19 Mowa o Corneille'u, którego uwielbienie dla Lukana było znane.
20 Marcus Lukan (39—65) — poeta rzymski, autor poematu *Pharsalia*.
21 Brunetière przypuszcza, że chodzi tu o *Bajki* La Fontaine'a.
22 Rodryg i Szimena — bohaterowie tragedii Corneille'a pt. *Cyd*.
23 Dydona — królowa kartagińska zakochana w Eneaszu. Po jego odjeździe popełniła samobójstwo (*Eneida*).

Jego ogień nie wznieca płomieni zbrodniczych.
Umiłujcie więc cnotę, duszę swą nią żywiąc:
Próżno umysł jest pełen wymowy szlachetnej,
W wierszu zawsze się pozna mierność twego serca.

Strzeżcie się, strzeżcie zawsze zazdrości przyziemnych,
Ordynarnych umysłów uszczypliwych szaleństw.
Wzniosły pisarz nie może nimi być skażony,
To jest przywara, która zdąża za ciemnotą:
Świetnie lśniącej zasługi ten rywal ponury
Przeciwko niej u możnych bezustannie knuje
I na próżno starając podnieść się na nogi,
Próbuje ją poniżyć, by móc jej dorównać.
Nigdy się nie zniżajmy do intryg tak podłych;
Nie chciejmy przez knowania iść ku honorowi.

Niech wiersze waszym wiecznym nie będą zajęciem;
Z przyjaciółmi współżyjcie, bądźcie wierzącymi:
To za mało czarownym być w książce i miłym,
Trzeba także potrafić i rozmawiać, i żyć[24].

Twórzcie tylko dla sławy, niechaj chęć zarobku
Nie będzie nigdy celem świetnego autora.
Wiem, że szlachetny umysł bez wstydu i zbrodni
Może ciągnąć z swej pracy zapłatę należną;
Ale ścierpieć nie mogę tych sławnych pisarzy,
Którzy pieniędzy żądni i znudzeni sławą,
Swego Apolla dają na pensję księgarza
I z boskiej sztuki czynią najemniczy zawód[25].

Zanim rozsądek głosem się wypowiadając[26]
Poruszył rodzaj ludzki i ukazał prawa,
Wszyscy ludzie trzymali się prostej natury,
Rozproszeni po lasach biegali za żerem.

---

[24] Jeżeli wierzyć Wolterowi lub raczej jego matce pani Arouet, Boileau sam miał wielkie braki w umiejętności „rozmawiania i życia". W jednym z listów (do d'Argentala) Wolter pisze: „Moja matka, która widziała Despréaux, mówiła, że jest to dobra książka, a głupi człowiek" (Brunetière).

[25] Zaobserwowano, słusznie zresztą, że Boileau, dobrze opłacany, mówi tu przeciw sobie samemu (Brunetière).

[26] Trudno tu znaleźć jakiekolwiek połączenie z poprzednimi wierszami pieśni.

Siła była w praw miejscu i sprawiedliwości.
Morderca się bezkarnie ćwiczył w swym rzemiośle.
Ale na koniec mowy nowość harmonijna
Tych dzikich obyczajów szorstkość złagodziła;
Zebrała razem w borach rozproszonych ludzi;
Pozamykała miasta za szańce i mury;
Przeraziła widokiem cierpienia zuchwałość
I podtrzymała słabą niewinność prawami.
Ten rozkaz był podnietą, mówią, pierwszych wierszy,
Stąd zrodziły się w świecie odbierane wieści,
Że śpiewem Orfeusza[27], brzmiącym w górach Tracji[28],
Tygrysy ugłaskane traciły zuchwałość[29];
Że podczas gry Amfiona ruszały się głazy
I w szyku układały na murach tebańskich[30].
Narodziny harmonii stworzyły te cuda.
Odtąd Niebo wyroczniom wierszem każe mówić;
Z piersi kapłana bożym wzruszonego lękiem
Apollo jego szałom dawał ujście w wierszach;
Wskrzeszając wkrótce dawnych czasów bohaterów,
Homer wzniecał odwagę bohaterskich czynów;
Hezjod[31] z kolei przez swe lekcje użyteczne,
Żniwa nazbyt leniwych żyznych pól przyśpieszył;
W tysiącu pełnych chwały dzieł mądrość skreślona
Śmiertelnym dzięki wierszom była obwieszczona
I wszędzie jej prawidła podbiwszy umysły,
Wprowadzone uszyma, do samych serc weszły.
Muzy czczone przez tyle dobrodziejstw szczęśliwych,
Były uznane w Grecji chwalbą sprawiedliwą;
I ich sztuka śmiertelnych podziw przyciągając,

---

[27] Orfeusz — mityczny muzyk grecki poskramiający swoją grą dzikie zwierzęta i zachwycający ludzi.

[28] Tracja — północna część Grecji.

[29] Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 85:
„Leśnych ludzi oduczył zabijania zwierząt i ohydnego pożywienia święty tłumacz bogów Orfeusz, o którym mówiono, że obłaskawia tygrysy i okrutne lwy".

[30] Amfion — legendarny muzyk grecki, mąż Niobe. Istnieje podanie, że podczas jego gry na lirze kamienie same się ze sobą łączyły w takt muzyki. W ten sposób powstały Teby. — Patrz *List do Pizonów* (Trzy poetyki klasyczne), s. 85:
„Mówią także, że założyciel grodu tebańskiego, Amfion, porusza dźwiękiem lutni kamienie i łagodną prośbą prowadzi je, dokąd zechce".

[31] Hezjod (VIII w. p. n. e.) — poeta grecki, autor poematów *Theogonia* i *Prace i dnie*. Przypuszczają, że był założycielem tzw. beockiej szkoły poetyckiej, która przeciwstawiała się Homerowi dydaktyzmem i opiewaniem życia ludu.

Ołtarze ku swej chwale w stu miejscach widziała[32].
Dzięki ubóstwu, które pospolitość wzwiodło,
Parnas o szlachetności pierwotnej zapomniał;
Zarażając umysły, nikczemna chęć zysku
Splamiła ordynarnym kłamstwem wszystkie pisma;
I wszędzie rodząc tysiąc frywolnych utworów,
Frymarczyła mową i sprzedawała słowa.

Nie piętnujcie się nigdy przywarą tak podłą.
Gdy nieprzemijający wdzięk ma dla was złoto,
Przez Permessus[33] zwilżanych stoków unikajcie;
Bogactwo nie nad tymi gnieździ się brzegami;
Najmądrzejszym autorom, jak wielkim wojakom,
Apollo imię tylko przyrzeka i laury.
„Ach, jak to! w niedostatku Muza zagłodzona
Nie może — wnet powiedzą — żyć jedynie z dymu!
Gwałtownym przynaglany autor obowiązkiem,
Wieczorem słysząc krzyki swych pustych wnętrzności,
Po Helikonie[34] słodkich spacerów nie pragnie!
Horacy był pijany, gdy widział Menady[35];
Wyzwolony z trosk, które trapią Colleteta
Chcąc zjeść obiad nie czeka na sukces sonetu“[36]!

To prawda: ale wreszcie to straszne nieszczęście
Dosyć rzadko spomiędzy nas Parnas odwiedza;
Czegóż bać się w tym wieku, w którym sztuki piękne

---

32 Urywek ten jest imitowany z Horacego, który znów wziął go z Cycerona (Brunetière).

33 Permessus — rzeka w Beocji, wypływająca z Helikonu. Apollo nazywany jest bogiem Permessusa. Okolice starożytnego Permessu stały się w poezji klasycznej ulubionym miejscem pobytu poetów.

34 Helikon — góra w Beocji, według klasyków miejsce rozmyślań poetów.

35 Menady albo bachantki — kobiety poświęcone czci tajemnic Bachusowych. Brały udział w uroczystościach ku czci tego bożka (bachanalie), oddając się orgiom wśród tańców i muzyki.

36 Guillaume Colletet (1598—1659) — francuski poeta, jeden z pierwszych członków powstającej Akademii. Jego drobne poezje, szczególnie epigramaty, są zupełnie dobre, za to tragedie padły po pierwszych przedstawieniach. — Nie pierwszy to raz Boileau drwi z biednego (dosłownie) Colleteta. Odraza i lekceważenie okazywane przez poetę uboższym kolegom wcale nie świadczą najlepiej o jego charakterze, zwłaszcza, że sam przedtem pompatycznie pisał, iż bogactwo nie powinno iść w parze z poezją.

Przyciągają spojrzenia gwiazdy sprzyjającej,
Gdzie rozumna przezorność światłego książęcia[37]
Wszędzie zasłudze zaznać nie pozwala biedy?

Muzy, dyktujcie jego chwałę waszym dzieciom;
Jego imię więcej im da od waszych lekcji:
Niech Corneille[38] dlań odwagę swoją przywracając
Znów będzie *Horacjusza* i *Cyda* Corneillem;
Niech Racine[39] ciągle nowe wspaniałości tworząc
Swych wszystkich bohaterów uformuje z niego;
Niech jego imię pięknych ustami śpiewane
U Benserade'a[40] wszystkie uliczki zabawia;
Niech Segrais[41] w swej eklodze nim zachwyca bory;
Niech dla niego epigram zaostrza swe zwroty[42].
Jakiż szczęśliwy autor w drugiej *Eneidzie*
Na brzegi Renu tego Alcyda[43] zawiedzie?
Na wieść o jego czynach jakaż mądra lira
Każe jeszcze poruszyć się lasom i skałom;
O zagubionym w burzy zaśpiewa Batawie[44],
Który chcąc ujść rozbicia sam siebie zatapia;
Zagrzebane pod Mastricht[45] wskrzesi bataliony
W swoich okropnych szturmach słońcem oświetlone?

---

[37] Mowa o Ludwiku XIV. Następne wiersze są hymnem pochwalnym na jego cześć.

[38] Pierre Corneille (1606—1684) — obok Racine'a największy tragediopisarz francuski i zarazem twórca nowożytnej tragedii klasycznej. Najlepszym jego osiągnięciem jest *Cyd* (1636), który wywołał entuzjazm współczesnych. Późniejsze utwory (*Horacjusz*, *Cynna* i inne) są słabsze.

[39] Jean Baptiste Racine (1639—1699) — wielki dramaturg francuski, przyjaciel Boileau i La Fontaine'a (z Molierem stosunki ochłodziły się z powodu... panny Duparc, która grała główną rolę w *Aleksandrze* Racine'a). Napisał arcydzieła: *Andromacha*, *Britannikus*, *Berenika*, *Bajazet*, *Ifigenia* i *Fedra*.

[40] Isaac de Benserade (1612—1691) — poeta i dramaturg francuski, twórca powiedzonek i wierszyków bardzo poszukiwanych przez wielkie damy i kurtyzany. Jego tragedie utrzymały się tylko dzięki poparciu Richelieu.

[41] Jean Regnauld de Segrais (1624—1701) — średniej miary poeta francuski, członek Akademii.

[42] Boileau zapomina tu widocznie o definicji, jaką dał epigramatowi w pieśni II (Brunetière).

[43] Alcyd — jedno z imion Herkulesa.

[44] Batawowie — starożytne plemię germańskie, zamieszkujące ujście Renu. Byli przez Rzymian cenieni jako świetni żołnierze i marynarze.

[45] Mastricht lub Maastricht — miasteczko w Holandii, w bardzo krótkim czasie zdobyte przez Ludwika XIV w 1673 r.

Lecz kiedy to wam mówię, nowa wielka chwała
Ku nagłemu zwycięzcy przyzywa was w Alpy[46];
Już pod jego się jarzmo zgięły Dôle i Salins[47];
Besançon[48] jeszcze dymi na zburzonej skale.
Gdzież są ci wojownicy, których zgubne ligi
Przeciwstawić tej lawie muszą zapór tyle?
Czyż jeszcze, uciekając, zatrzymać go pragną,
Mając honor hańbiący, że mogli mu umknąć?[49]
Ileż szańców zburzonych! Miast zdobytych ile!
Jak wiele plonów chwały zebranych po drodze!

Twórcy, by go opiewać, podwajajcie zachwyt,
Przedmiot przecież wysiłków nie chce ordynarnych[50].

Co do mnie, który dotąd żywiony w satyrze
Nie śmiem jeszcze dotykać ni trąbki, ni liry,
Jednak mnie na tym sławnym polu zobaczycie,
Jak was zagrzewam swoim głosem i oczyma;
Jak daję lekcje, które ma Muza na Parnas
Przyniosła, młoda jeszcze, z stosunków z Horacym[51];
Jak wspomagam odwagę, umysły rozgrzewam
I wskazuję wam z dala nagrodę i wieniec.
Ale wybaczcie, jeśli gorliwości pełen,
Waszych sławnych postąpień obserwator wierny,
Czasem z dobrego złota wydzielę fałszywe
I napadnę na błędy twórców pospolitych,
Krytyk trochę nieznośny, lecz często niezbędny,
Skłonniejszy do nagany niż sam w czynach mądry[52].

PRZEŁOŻYŁ i OBJAŚNIŁ JANUSZ KOZŁOWSKI

---

[46] Mowa tu o drugim podboju Franche-Comté.

[47] Dôle i Salins — miejscowości zdobyte przez Ludwika XIV w 1674 r.

[48] Besançon — miasto francuskie w departamencie Doubs, spalone podczas wojen prowadzonych przez Ludwika XIV.

[49] W tym czasie liga państw walczących przeciwko Francji otrzymywała od armii francuskich bardzo dotkliwe cięgi.

[50] Boileau zwraca uwagę poetów, że tak wspaniały zwycięzca zasługuje tylko na doskonałe utwory, niech więc wystrzegają się tworzenia rzeczy miernych.

[51] W wierszu tym poeta przyznaje, jak wiele wziął z Horacego tworząc swoje dzieło.

[52] „Censeur un peu fâcheux, mais souvent nécessaire,
Plus enclin à blâmer, que savant à bien faire".

G. E. LESSING

BAJKI PROZĄ

(1759)

KSIĘGA I

1. Widzenie

Ukryty w najtajniejszej gęstwinie lasu, gdzie już niejedno gadające zwierzę podsłuchałem, leżąc obok łagodnie szemrzącego wodospadu, usiłowałem nadać jednej z mych bajek ową lekką, poetycką oprawę, którą Lafontaine tak już bajki rozpieścił, że najchętniej się w niej ukazywać lubią. Dumałem, przebierałem, odrzucałem — czoło me płomień ogarnął; na próżno — karta pusta zostawała. Pełen zniechęcenia porwałem się na nogi — i oto nagle Muza bajki we własnej osobie stanęła przede mną.

I przemówiła z uśmiechem: — Uczniu mój, na cóż ten trud niewdzięczny? Prawdzie potrzebny wdzięk bajki, lecz na cóż bajce wdzięk harmonii? Ostre przyprawy doprawiać chcesz jeszcze. Dość, że pisarz odkrycia dokona — wyłożyć je zaś winien prostą mową historyka, podobną myślom mędrca.

Chciałem odpowiedzieć, lecz Muza już znikła. „Znikła? — słyszę pytania czytelnika. — Obyś przynajmniej bardziej prawdopodobnie łudzić nas zechciał! Płytkie wnioski, do których przywiódł cię brak talentu, wkładasz w usta Muzy! Wprawdzie pospolite oszustwo...“

Doskonale, miły czytelniku! Nie ukazała mi się żadna Muza. Opowiedziałem jeno zwykłą bajkę, z której ty sam wyciągnąłeś naukę. Nie jestem pierwszy i nie będę ostatni z tych, którzy swe pomysły w boskich zjaw wyroki wieszcze obracają.

2. Chomik i mrówka

— Biedne mrówki! — mówił pewien chomik. — Czyż opłaca wam się trud ciężkiej pracy przez całe lato, skoro zbieracie tak mało? Gdybyście moje ujrzały zapasy!

— Słuchaj — odparła mu mrówka. — Jeśli zapasy twe większe są niźli potrzeby, słusznie czynią ludzie odkopując twe nory, opróżniając schowki i życiem każąc ci płacić za twe bandyckie sknerstwo.

3. Lew i zając

(Aelianus, *De nat. an.*, lib. III, cap. 31)

Lew pewien zażyłością raczył darzyć pociesznego zająca.

— Lecz czy to prawda — zapytał go kiedyś zając — że was, lwy, byle jaki piejący kogut z łatwością spłoszyć może?

— Owszem, prawda — odparł lew — i powszechnie wiadomo, że my, wielkie zwierzęta, wszystkie posiadamy jakieś drobne słabostki. Tak na przykład słyszałeś zapewne o słoniu, że chrząkanie świni dreszcze i przerażenie w nim budzi.

— Doprawdy? — przerwał mu zając. — Tak, teraz pojmuję również dlaczego my, zające, tak strasznie psów się boimy

4. Osioł i koń wyścigowy

Pewien osioł odważył się biegać o zakład z wyścigowym koniem. Próba porażkę przyniosła zuchwalcowi i sromotnie go wyśmiano.

— Wiem doskonale — rzekł osioł — w czym tkwi przyczyna tego niepowodzenia: przed kilku miesiącami cierń sobie wbiłem w nogę, który dotąd jeszcze mnie kłuje.

— Wybaczcie — mówił kaznodzieja Liederhold — że kazanie moje nie było dziś tak budujące i głębokie, jakby się tego po szczęśliwym naśladowcy Mosheima spodziewać należało. Mam, jak słyszycie, chrypkę, i to już od tygodnia.

5. Zeus i koń

(Aelianus, *De nat. an.*, lib. III., cap. 7)

— Ojcze zwierząt i ludzi — powiedział koń, zbliżając się do tronu Zeusa — powiadają, że jestem jednym z najpiękniejszych stworzeń, którymi ozdobiłeś świat, moja zaś miłość własna pozwala mi w to wierzyć. Czyż jednak mimo to nie dałoby się poprawić we mnie wielu rzeczy?

— A cóż sądzisz, że w tobie poprawić należy? Mów! Pozwolę się pouczyć — przemówił dobrotliwie bóg i uśmiechnął się.

— Może — mówił dalej koń — biegałbym szybciej, gdyby nogi moje były wyższe i smuklejsze, długa, łabędzia szyja również by mnie nie zniekształciła, szersza pierś zwiększyłaby mą siłę; skoro zaś przeznaczyłeś mnie, swego ulubieńca, do noszenia na grzbiecie człowieka, można by chyba dodać mi przyrodzone siodło, zamiast tego, które mi dobroczynny jeździec nakłada.

— Dobrze — odparł Zeus — zaczekaj jeno chwilę! — I z poważną miną wyrzekł twórcze słowo. Piach wówczas napęczniał życiem, związały się organiczne substancje i oto nagle przed tronem stanął — brzydki wielbłąd.

Koń spojrzał nań, wzdrygnął się i zadrżał ze wstrętu, pełen przerażenia.

— Tu oto - - rzekł Zeus — masz wyższe, smuklejsze nogi, tu — długą, łabędzią szyję, tu — pierś szerszą, a tutaj — przyrodzone siodło. Czy pragniesz, koniu, abym cię na taką modłę przetworzył?

Koń drżał ciągle jeszcze.

— Idź — mówił dalej Zeus — i tym razem bezkarnie jeszcze przyjmij naukę. Abyś jednak od czasu do czasu z żalem wspominał swe zuchwalstwo, ty, nowe stworzenie, żyj — tu Zeus rzucił ożywiające spojrzenie na wielbłąda — koń zaś, ilekroć cię ujrzy, niechaj się wzdryga.

6. Małpa i lis

— Wymień mi zwierzę tak zręczne, którego nie potrafiłabym naśladować — przechwalała się raz małpa wobec lisa. Lis jednak odpowiedział jej: — A ty wymień mi, proszę, zwierzę liche, które mogłoby wpaść na pomysł naśladowania ciebie!

Pisarze mego kraju! Czyż jeszcze dobitniej mam swą myśl wyrazić?

7. Słowik i paw

Towarzyski słowik znalazł wśród śpiewaczej rzeszy w swoim lesie wielu zazdrośników, lecz żadnego przyjaciela. „Może znajdę go wśród ptaków innego gatunku“ — pomyślał i ufnie zniżył lot do pawia.

— Piękny pawiu, podziwiam cię. — Ja również cię podziwiam, mój miły słowiku. — Zostańmy więc przyjaciółmi — mówił dalej słowik — nie będziemy mieli czego sobie zazdrościć, ty bowiem w równej mierze radujesz oczy ludzkie, jak ja uszy.

Słowik i paw zostali tedy przyjaciółmi.

Kneller i Pope lepszymi byli przyjaciółmi niż Pope i Addison.

8. Wilk i pasterz

Pewien pasterz na skutek okrutnej zarazy utracił całe swe stado. Dowiedział się o tym wilk i przyszedł kondolencję mu złożyć.

— Pasterzu — rzekł — czyż to prawda, że tak straszliwe spotkało cię nieszczęście? Straciłeś całe swe stado? Takie piękne, potulne, tłuste stado! Żal mi cię i gotów jestem płakać krwawymi łzami.

— Dzięki, mości wilku — odparł pasterz. — Widzę, że masz wielce współczujące serce.

— Ma je w istocie — dodał owczarski pies, Hylax — ilekroć sam ucierpi wskutek nieszczęścia bliźniego.

9. Rumak i byk

Na ognistym rumaku pędził dumnie pewnego razu śmiały chłopczyna. Widząc to dziki byk krzyknął do rumaka:

— Hańba! Chłopięciu nie dam nad sobą przewodzić!

— Ja zaś owszem — odparł rumak. — Jakąż chlubą okryłbym się bowiem, gdybym zrzucił na ziemię dziecko?

10. Świerszcz i słowik

— Zapewniam cię — mówił świerszcz do słowika — że śpiew mój wielu podziwia ludzi. — Wymień ich więc — odpowiedział słowik. — Pracowici żeńcy — odparł świerszcz — słuchają mnie z wielką przyjemnością, nie zaprzeczysz zaś chyba, że są to ludzie najbardziej użyteczni w ludzkiej społeczności.

— Nie zaprzeczę — rzekł słowik — lecz to nie powód jeszcze, abyś miał pysznić się ich pochwałami. Poczciwcy, którzy wszystkie swe myśli z pracą jedynie łączą, muszą być pozbawieni delikatniejszych uczuć. Nie obiecuj sobie zatem zbyt wiele po swych pieśniach, dopóki beztroski pasterz, który sam tak pięknie gra na fujarce, nie zacznie im się przysłuchiwać w niemym zachwyceniu.

11. Słowik i jastrząb

Jastrząb lotem strzały dopadł słowika: — Skoro tak pięknie śpiewasz — oznajmił — jakże doskonale smakować będziesz!

Czymże były te słowa jastrzębia — szyderczą złośliwością, czy naiwnością jeno? Nie wiem. Lecz wczoraj słyszałem następujące zdanie: — Niewiasta, która tak nieporównanie piękne wiersze składa, musi też być najbardziej urocza! — A to już z pewnością było naiwne.

12. Wojowniczy wilk

— Mój prześwietnej pamięci rodzic — mówił raz młody wilk do lisa — był prawdziwym bohaterem! Jakimże postrachem napawał całą okolicę! Ponad dwustu nieprzyjaciół pokonał zwycięsko i kolejno podłe ich dusze w kraj wiecznego wyprawił potępienia. Cóż więc dziwnego, że jednemu z nich w końcu ulec musiał!

— Tak wyraziłby się mówca pogrzebowy — odparł lis — lecz ścisły kronikarz dodałby, że dwustu nieprzyjaciół, których kolejno pokonał zwycięsko, były to owce lub osły, jedynym zaś wrogiem, któremu uległ, był pierwszy byk, którego się zaatakować ośmielił.

13. Feniks

Po wielu stuleciach spodobało się Feniksowi znowu na świecie pokazać. Zjawił się więc, wszystkie zaś zwierzęta i ptaki otoczyły go. Gapiły się, zdumiewały, podziwiały i wznosiły pochwalne okrzyki, pełne zachwytu.

Najlepsze z nich jednak wkrótce odwróciły się od niego, z współczuciem wzdychając: — Nieszczęsny Feniks! Jemu tylko przypadł w udziale okrutny los nieposiadania kochanki ani przyjaciela — jest bowiem jedynym przedstawicielem swego gatunku.

14. Gęś

Pióra pewnej gęsi białością swą śnieg świeżo spadły zawstydzały. Dumna z tak olśniewającego daru natury mniemała, że raczej łabędziem, niż tym, czym była w istocie, urodzić się winna. Odsunęła się od równych sobie i samotnie, majestatycznie pływała po stawie. To wydymała szyję, której zdradliwą krótkość koniecznie usunąć chciała, to znów usiłowała nadać jej owe szlachetne wygięcie, dzięki któremu łabędź uzyskał swój szlachetny wygląd i miano ptaka Apollina. Na próżno jednak — szyja jej była zbyt sztywna, mimo wszelkich tedy wysiłków niczego osiągnąć nie zdołała, pozostawszy nadal śmieszną gęsią, która nie potrafiła przemienić się w łabędzia.

15. Świnia i dąb

Pewna żarłoczna świnia tuczyła się pod wysokim dębem opadłymi żołędziami. Rozgryzając jedne, wzrokiem już następne pochłaniała.

— Niewdzięczne bydlę! — krzyknął wreszcie dąb ze swej wyżyny. — Żywisz się mymi owocami, nie wzniósłszy ku mnie ani jednego wdzięcznego wejrzenia.

Świnia przestała jeść na chwilę i chrząknęła w odpowiedzi:

— Niejednym wdzięcznym spojrzeniem obdarzyłabym cię, pewność mając, żeś dla mnie zrzucił swe żołędzie.

16. Osy

(Aelianus, *De nat. an.*, lib. I, cap. 28)

Rozkład i zgnilizna toczyły dumne zwłoki ognistego rumaka, którego pod śmiałym jeźdźcem ustrzelono. Zapobiegliwa natura używa jednak zawsze szczątków jednego na pożywienie drugiego. Wkrótce więc z gnijącego padła wyfrunął rój młodych os. — O — zawołały osy — boskiego jesteśmy pochodzenia! Najwspanialszy rumak, ulubieniec Neptuna, jest naszym rodzicem!

Śmieszne przechwałki posłyszał uważny bajkopis i pomyślał o dzisiejszych Włochach, którzy wyobrażają sobie, że nie czym innym są, jeno potomkami starych Rzymian, bowiem na ich grobach zrodzeni zostali.

17. Wróble

Naprawiano stary kościół, w którym wróble niezliczone sobie ulepiły gniazda. Gdy już zajaśniał nową świetnością, powróciły wróble szukać swych dawnych mieszkań, stwierdziły jednak, że wszystkie zamurowane zostały. — Na cóż — krzyknęły — przyda się teraz ów wielki budynek? Nuże — opuśćmy tę bezużyteczną kupę kamieni!

18. Struś

(Aelianus, lib. II, cap. 26)

— Teraz polecę! — wykrzyknął potężny struś, rzesza zaś ptaków otoczyła go w pełnym powagi oczekiwaniu. — Teraz polecę! — krzyknął raz jeszcze, rozpostarł szeroko ogromne skrzydliska i niczym okręt z rozpiętymi żaglami runął na ziemię, nie oderwawszy się od niej ani na krok nawet.

Patrzcie — oto poetycki wizerunek tych niepoetycznych głów, które w pierwszych słowach każdej swej olbrzymiej ody chełpią się potężnymi skrzydliskami, grożąc, że ponad gwiazdy i chmury się wzniosą, a jednak zawsze ziemskim prochom wierni pozostają.

19. Struś i wróbel

— Bądź sobie dumny, ile zechcesz, ze swej wielkości i siły — mówił wróbel do strusia. — Ja i tak bardziej jestem podobny do ptaka, niż ty. Wszak ty latać nie możesz, ja zaś, choć niewysoko i krótko, latam przecie.

Autor niefrasobliwej pieśni biesiadnej lub małej piosnki miłosnej bardziej przypomina geniusza niż pozbawiony polotu wierszoröb, długą układający Hermanniadę.

20. Psy

(Aelianus, lib. IV, cap. 19)

— Jakże się tutaj, w kraju, ród nasz zdeprawował — narzekał pudel, który podróżował wiele. — W owej odległej części świata, którą ludzie Indiami nazywają, tak, tam jeszcze istnieją psy prawdziwe. Psy, moi bracia, które — nie uwierzycie mi, choć widziałem to na własne oczy — nawet lwa się nie lękają i zaczepiają go śmiało.

— Lecz czy zwyciężają go również? — zagadnął pudla stateczny wyżeł.

— Czy go zwyciężają? — brzmiała odpowiedź. — Tego nie potrafię ci już powiedzieć. Wszystko jedno zresztą; pomyśl tylko — atakują lwa!

— O — mówił dalej wyżeł — jeśli go nie zwyciężają, to wychwalane przez ciebie psy w Indiach bynajmniej nie są lepsze od nas — za to znacznie głupsze.

21. Lis i bocian

— Opowiedz mi, proszę, o dalekich krajach, któreś oglądał — prosił raz lis bociana, który wiele podróżował.

Bocian w odpowiedzi jął mu wyliczać wszystkie kałuże i mokradła, w których znalazł najtłustsze robaki i najsmaczniejsze żaby.

— Długo przebywaliście w Paryżu, szlachetny panie. Gdzież tam najlepsza kuchnia? I jakie wina przypadły tam waszmości najbardziej do smaku?

22. Sowa i poszukiwacz skarbów

Pewien poszukiwacz skarbów był niezmiernie surowym człowiekiem. Razu pewnego wdarł się w ruiny starego zamczyska i tam spostrzegł sowę, która chudą, złapaną mysz jadła.

— Czyż przystojny podobny czyn — wykrzyknął — filozoficznemu ulubieńcowi Minerwy?

— Czemu nie? — odparła sowa. — Czyż dlatego, że lubię samotne dumania, samym tylko powietrzem mam się żywić? Wiem co prawda, że wy, ludzie, tego właśnie od waszych uczonych żądacie.

23. Młoda jaskółka

Co tam robicie? — pytała młoda jaskółeczka pilnie krzątających się mrówek.

— Zbieramy zapasy na zimę — brzmiała szybka odpowiedź.

— To mądrze — powiedziała jaskółka — ja także tak będę robić. I zaraz zaczęła znosić mnóstwo zdechłych much i pająków do swego gniazda.

— Ale na cóż ci to? — zapytała ją wreszcie matka. — Jak na co? To zapasy na złą zimę, droga matko. Zbieraj i ty wraz ze mną. Mrówki nauczyły mnie takiej ostrożności.

— O, zostaw tym przyziemnym mrówkom ich niewielką mądrość — odparła stara. — To, co przystoi im, nie przystoi lepszym od nich jaskółkom. Nam dobrotliwa Natura szczęśliwszy los przeznaczyła. Gdy skończy się ciepłe lato, odlecimy stąd; w podróży tej zaśniemy błogo na ciepłych bagnach, gdzie już bez żadnych potrzeb odpoczywać będziemy, dopóki nowa wiosna do nowego życia nas nie zbudzi.

24. Merops

— Muszę cię o coś zapytać — zagadnął młody orzeł posępnego, wielce uczonego puchacza. — Powiadają, że istnieje ptak imieniem Merops, który, gdy wzbija się w przestworza, ogonem leci naprzód, głową zaś ku ziemi. Czy to prawda?

— Ech, skądże — odparł puchacz — to tylko głupi wymysł człowieka. On sam chyba jest owym Meropsem, gdyż aż nazbyt chętnie chciałby wzlecieć ku niebu, ani na chwilę jednak nie tracąc przy tym z oczu ziemi.

25. Pelikan

(Aelianus, *De nat. an.*, lib. III, cap. 30)

Nie ma zbyt wielkich ofiar, których dla udanych dzieci rodzice ponosić nie powinni. Skoro jednak zaślepiony ojciec krwią swego serca synawyrodka poi, miłość w głupotę się zmienia.

Pewien bogobojny pelikan widząc, że jego pisklęta głodują, rozerwał ostrym dziobem pierś i napoił je własną krwią. — Podziwiam twą czułość — krzyknął mu orzeł — lecz biadam nad twą ślepotą. Spójrzże, jak wiele nicponiów-kukułcząt wysiedziałeś razem z własnymi pisklętami!

Tak też było w istocie, gdyż i jemu nieczuła kukułka swe jajko podsunęła. — Czyż warte były niewdzięczne kukułczęta, aby ich życie tak drogo okupione zostało?

26. Lew i tygrys

(Aelianus, *De nat. an.*, lib. II, cap. 12)

Zarówno lew jak i zając śpią zawsze z otwartymi oczami. Tak też spał pewien zmęczony polowaniem lew przed wejściem do swej straszliwej jaskini.

Przebiegający mimo tygrys wyśmiał drzemiącego:

— Ejże, wszak to nieustraszony lew — zawołał — a śpi z otwartymi oczami, niczym zając!

— Niczym zając? — ryknął lew i skoczył szydercy do gardła. Tygrys padł, tarzając się w kałuży własnej krwi, uspokojony zaś zwycięzca znowu się spać położył.

27. Byk i jeleń

Ociężały byk i rączy jeleń paśli się razem na łące.

— Jeleniu — powiedział byk — gdyby nas napadł lew, brońmy się razem — odeprzemy go mężnie.

— Co to, to nie — odparł jeleń — bo i po cóż miałbym ze lwem nierówną rozpoczynać walkę, skoro wiem, że na pewno uciec przed nim zdołam?

28. Osioł i wilk

Osioł spotkał raz głodnego wilka.

— Miej litość nade mną — zawołał drżąc cały — jestem biednym, chorym stworzeniem. Spójrz tylko, jaki cierń wbiłem sobie w nogę!

— Doprawdy żal mi ciebie — odparł wilk — i czuję się w sumieniu obowiązany uwolnić cię od tego bólu!

Ledwo wyrzekł te słowa, rozdarł biednego osła.

29. Skoczek szachowy

Dwóch chłopców chciało grać w szachy. Zbrakło im skoczka; wzięli zamiast niego dodatkowego pionka, odpowiednio go oznaczając.

— Ej — zakrzyknęły pozostałe skoczki — a ty tu skąd, ślamazaro?

Chłopcy posłyszeli to szyderstwo i odparli:

— Milczcie! Czyż nie oddaje on nam teraz usług tych samych, co wy?

30. Ezop i osioł

— Gdy znów ułożysz o mnie powiastkę — mówił raz osioł do Ezopa — spraw, abym mówił rozumne i poważne rzeczy!

— Ty — rozumne rzeczy! — wykrzyknął Ezop. — Jakże to być może? Czyż nie powiedziano by wówczas, że jesteś moralistą, ja zaś — osłem?

Z KSIĘGI II

7. Lew i osioł

(Phaedrus, lib. I, fab. 11)

Gdy lew Ezopa w towarzystwie osła, który mu swym straszliwym głosem miał w wypłaszaniu zwierząt pomagać, zmierzał do lasu, odezwała się do niego z wysokiego drzewa zuchwała wrona:

— Śliczny mi kompan! Nie wstydzisz się chodzić z osłem?

— Temu, kto mi potrzebny — odparł lew — mogę zezwolić na chodzenie u mego boku.

Tak myślą wszyscy możni, skoro ludzi niższego stanu swym towarzystwem zaszczycą.

8. Osioł i lew

(Phaedrus, lib. I, Fab. 11)

Gdy lew Ezopa z osłem, którego miast myśliwskiego rogu używał, w stronę lasu wędrował, spotkał ich inny znajomy osioł i wykrzyknął:

— Dzień dobry, bracie!

— Zuchwalcze! — brzmiała odpowiedź.

— A to dlaczego? — zdumiał się tamten osioł. — Czyż dlatego, że z lwem idziesz, lepszy jesteś ode mnie i czymś więcej, niż osłem?

13. Zaskroniec

(*Fab. Aesop.* 167; Phaedrus lib. I, fab. 2)

Zeus zmienił żabom króla; zamiast ospałego kloca dał im żarłocznego węża — zaskrońca.

— Skoro chcesz być naszym królem — krzyczały żaby — czemu nas pożerasz?

— Dlatego — odparł wąż — że prosiłyście o mnie.

— Ja wcale o ciebie nie prosiłam — zawołała pewna żaba, którą wąż już od dawna pożerał wzrokiem.

— Nie? — odparł wąż. — Tym gorzej. Muszę więc pożreć cię za to, żeś o mnie nie prosiła.

22. Lis

(*Fab. Aesop.*, 8)

Ścigany lis schronił się na mur. Chcąc dobrze zeskoczyć na drugą stronę, uchwycił się pobliskiego krzaka cierni. Zeskoczył też szczęśliwie, jeno boleśnie się o ciernie poranił. — Marni to pomocnicy — wykrzyknął — którzy pomóc nie potrafią bez szkody!

24. Kozy

(Phaedrus, lib. IV. fab. 15)

Kozy prosiły Zeusa, aby im również dał rogi, początkowo bowiem wcale rogów nie miały.

— Dobrze się zastanówcie, o co prosicie — rzekł Zeus — gdyż z darem rogów związany jest nieodłącznie inny dar, który, być może, wcale nie będzie wam miły.

Kozy jednak uparcie obstawały przy swej prośbie, Zeus tedy powiedział: — Miejcie więc rogi!

Wyrosły zatem kozom rogi — i brody! Początkowo bowiem kozy bród także nie miały. O, jakże biadały nad brzydkimi brodami! Znacznie bardziej martwiły się nimi, niż z pysznych rogów cieszyły.

25. Dzika jabłoń

(*Fab. Aesop.*, 173)

W pustym pniu dzikiej jabłonki osiadł rój pszczół. Napełnił go słodkim miodem, jabłoń zaś tak była z tego dumna, że zaczęła pogardzać wszystkimi innymi drzewami.

Wówczas krzyknął jej krzew różany: — Próżna to chwała z pożyczonej słodyczy! Czyż owoce twoje są dzięki niej mniej cierpkie? Napełnij je miodem, jeśli zdołasz, a dopiero wówczas człowiek błogosławić cię będzie!

27. Krzak cierniowy

(*Fab. Aesop.*, 42)

— Powiedzże mi, proszę — pytała wierzba cierniowego krzaka — czemu tak zajadle chwytasz przechodzących ludzi za odzienie? Co ci po nim? Na cóż ci się przyda?

— Na nic — odparły ciernie. — Wcale go też nie chcę im zabierać; podrzeć chcę je tylko.

Z KSIĘGI III

1. Łucznik

Pewien człowiek miał doskonały łuk hebanowy, z którego niezwykle celnie i daleko strzelał i wielce go cenił. Obejrzawszy go jednak kiedyś uważnie, rzekł: — Niepokaźny jesteś nieco. Całą twoją ozdobę gładkość stanowi jedynie. Szkoda! — Można jednak temu zaradzić — przyszło mu na myśl. — Pójdę do najlepszego snycerza i poproszę go, aby mój łuk obrazami ozdobił. — Tak też uczynił, snycerz zaś całe polowanie wyrzeźbił na łuku — cóż by zresztą bardziej na ozdobę łuku przystawać miało?

Łucznik cieszył się ogromnie. — Wart jesteś tych ozdób, łuku mój miły! — Chciał go wypróbować, napiął i łuk — złamał się na dwoje.

2. Słowik i skowronek

Co powiecie o pisarzach, którzy chętnie wznoszą się tak wysoko, że większość czytelników w locie ich doścignąć nie może? To samo chyba, co niegdyś słowik powiedział skowronkowi: — Czy po to tak wysoko wzlatujesz, przyjacielu, aby nikt śpiewu twego nie dosłyszał?

5. Owca i jaskółka

(Aelianus, lib. III, cap. 24)

Jaskółka siadła na owcy, chcąc wyrwać z jej runa odrobinę wełny do swego gniazdka. Niezadowolona owca zaczęła kręcić się i skakać.

— Czemuż jesteś dla mnie tak skąpa? — zapytała jaskółka. — Pasterzowi pozwalasz się przecie ogołocić z całego runa, mnie zaś nawet małego kłaczka wełny żałujesz. Jakaż tego przyczyna?

— Jaka? — odparła owca. — Ta, że nie umiesz pozbawiać mnie wełny równie zręcznie, jak on.

6. Kruk

Kruk spostrzegł, że orzeł przez pełnych dni trzydzieści swe jaja wysiaduje. — Stąd też niewątpliwie — rzekł — pisklęta orła wzrok mają tak wyśmienity i siłę ogromną. Dobrze! i ja uczynię to samo.

I odtąd kruk zaiste także przez pełnych trzydzieści dni jaja swe wysiaduje, lecz nic dotychczas, prócz marnych kruków, nie wysiedział.

7. Spór zwierząt o hierarchię

W czterech bajkach

[1] Wśród zwierząt wybuchł pewnego razu zajadły spór o hierarchię. Koń, chcąc załagodzić, rzekł:

— Poprośmy o radę człowieka, nie należy on do żadnej ze stron spór wiodących, tym bardziej więc będzie mógł być bezstronny.

— Czy jednak człowiek ma na to dość rozumu? — odezwał się kret. — Musi być zaiste niezwykle uczony, aby ocenić nasze, częstokroć głęboko ukryte wartości.

— Bardzo mądra uwaga! — stwierdził chomik.

— Tak jest — przyświadczył jeż. — Ja nigdy nie uwierzę, aby człowiek posiadał umysł należycie bystry.

— Milczcie! — rozkazał koń. — Wiemy już, że ten, kto najmniej pewien jest słuszności swej sprawy, zawsze najchętniej o zdolnościach sędziego powątpiewa.

8

[2] Człowiek został sędzią.

— Jeszcze słówko — krzyknął mu majestatyczny lew — nim ogłosisz wyrok! Według jakiej zasady, człowieku, chcesz naszą wartość ustalić?

— Wedle jakiej zasady? Niewątpliwie — odparł człowiek — wedle stopnia, w którym mniej lub więcej jesteście mi użyteczni.

— Doskonale! — odrzekł lew obrażony. — Ja zatem znajdę się wówczas znacznie niżej od osła. Nie możesz być naszym sędzią, człowieku! Opuść zgromadzenie!

9

[3] Człowiek oddalił się.

— Widzisz — powiedział kret-szyderca (a przywtórzyli mu znowu chomik i jeż) — widzisz, koniu? Lew również jest zdania, że człowiek naszym sędzią być nie może. Lew myśli tak, jak my.

— Z lepszych jednak niż wasze pobudek — rzekł lew i rzucił na nich pogardliwe spojrzenie.

10

[4] Lew mówił dalej: — Spór o hierarchię, gdy dobrze się zastanowię, uważam za niegodny. Uważajcie mnie za najbardziej znakomitego lub najmniej wartościowego, jednako mnie to obchodzi. Wystarczy, że sam znam siebie! — I opuścił zgromadzenie.

Za nim podążył mądry słoń, śmiały tygrys, poważny niedźwiedź, przebiegły lis, szlachetny koń, krótko mówiąc wszyscy, którzy czuli swą wartość lub mniemali, że ją czują.

Ostatnimi zaś, którzy odeszli, najbardziej utyskując na zerwanie zgromadzenia, byli — małpa i osioł.

12. Struś

Rączy jak strzała jeleń ujrzał raz strusia i rzekł: — Nadzwyczajnie ów ptak biega, niewątpliwie jednak tym lepiej lata.

Innym razem orzeł dostrzegł strusia i powiedział: — Latać wprawdzie ów struś nie umie, pewien jednak jestem, że dobrze biegać musi.

13, 14. Dobrodziejstwa

W dwóch bajkach

[1] — Czy masz może wśród zwierząt większego od nas dobroczyńcę? — zapytała człowieka pszczoła.

— Oczywiście — odparł.

— A kogo?

— Owcę, gdyż wełny jej potrzebuję, twój zaś miód jedynie przyjemność mi sprawia.

*

[2] — A jeśli chcesz, wymienię ci jeszcze jeden powód, dla którego uważam owcę za większego od ciebie dobroczyńcę, pszczoło. Owca daje mi swą wełnę bez najmniejszych trudności, gdy zaś ty obdarzasz mnie swym miodem, zawsze ostrego twego żądła lękać się muszę.

15. Dąb

Gwałtowny, północny wicher okazał pewnej nocy swą siłę na potężnym dębie. Powalił go na ziemię, pod nim zaś przygniecione jego ciężarem leżały liczne małe krzaki. Następnego dnia ujrzał to lis, który nieopodal miał swą norę. — Cóż to za ogromne drzewo! — wykrzyknął. — Nigdy bym nie sądził, by aż tak wielkie być mogło!

25. Orzeł

Zapytano raz orła:

— Dlaczego wychowujesz swe młode na tak wysokich skałach?

— Czyż ośmieliłyby się — odparł — gdy dorosną, tak blisko wzlatywać ku słońcu, gdybym chował je w dole, na ziemi?

27. Paw i kogut

Paw rzekł pewnego razu do kury:

— Spójrz, jak dumnie i zadzierzyście twój kogut spaceruje! A przecie ludzie nigdy nie mówią „dumny jak kogut", lecz zawsze: „dumny jak paw".

— Pochodzi to stąd — odparła kura — że ludzie uzasadnionej dumy nie dostrzegają. Kogut pyszni się swą czujnością i męskością, a ty czym?

— Barwą i piórami.

30. Pasterz i słowik

Gniewa cię, ulubieńcze muz, zgiełkliwy tłum parnasowego pospólstwa? Posłuchaj, opowiem ci, co kiedyś usłyszeć musiał słowik.

— Śpiewajże, miły słowiku! — nawoływał milczącego śpiewaka pewien pasterz w piękny, wiosenny wieczór.

— Ach — westchnął słowik — żaby taki zgiełk podnoszą, że wszelką straciłem do śpiewu ochotę. Nie słyszysz, jak rechocą?

— Owszem, słyszę — odpowiedział pasterz. — Lecz jeno z winy twego milczenia słyszeć je mogę.

PRZEŁOŻYŁA Z NIEMIECKIEGO MARIA KURECKA

I. A. KRYŁOW

BAJKI

KONIK POLNY I MRÓWKA

Konik polny, skoczek żwawy,
Spędził lato wśród zabawy
I nim wkoło wzrok potoczy,
Już mu mróz zagląda w oczy.
W polu martwo, ziemia śpi,
Nie ma więcej jasnych dni,
Kiedy to pod każdym listkiem
Miał dom i stół z żerowiskiem.
Wszystko przeszło. Z zimą chłodną
Tylko bieda wciąż i głodno.
Już nie śpiewa konik polny,
Bo któż wtedy śpiewać zdolny,
Gdy w żołądku pusto, czczo!
Zadręczony dolą złą,
Konik się do mrówki wlecze:
„Weź mnie, kumo, w swoją pieczę!
Daj mi skrzepić siły me!
Zanim wiosna ciepłem tchnie,
Wykarm mnie, daj ciepły kąt!“
„Aż dziw, kumie! Biednyś? Skąd?
Nie zebrałeś nic przez lato?“
Mrówka mu odrzecze na to.
„Kiedyż, kumo, zbierać było?
Wśród murawy w każdy czas
Tylko śpiew porywał nas,
Że aż w głowach się kręciło“.

„A więc ty...“ — „Jak jęty szałem
Całe lato prześpiewałem“.
„Prześpiewałeś? Teraz dąsy.
Idźże precz i puść się w pląsy!“

DWAJ WIEŚNIACY

„Witajcie, kumie Janie!“ — „Witajcie, Walenty!
No, jakże, swaku, żyjecie?“
„O, kumie, o nieszczęściu mym, widzę, nie wiecie.
Dopust Boski: dom cały spaliłem na szczęty
I z torbami szedłem w świat“.
„Ech, kumie, widzę, żartujecie rad“.
„No tak! Huczne sprawiliśmy Gody tego roku.
Z ogarkiem szedłem koniom podsypać obroku,
We łbie mi już dość szumiało.
Zaroniłem gdzieś ogień, sam wyszedłem cało,
Lecz mi dom z obejściem zgorzał.
A co z wami?“ — „Och, Janie, istna kara Boża!
Snadź i na mnie gniewny Bóg,
Widzicie, jestem bez nóg.
Że zostałem przy życiu, mnie samemu dziwo.
W też Gody do piwnicy schodziłem po piwo,
A z sąsiadami już garniec niemały
Napiliśmy się gorzały.
Myślę: jeszcze gdzie pożar w zamroczeniu wzniecę,
Więc zgasiłem całkiem świecę.
Omackiem bies ze schodów pchnął mnie, jako żywo.
Poczwarę ze mnie zrobił, nie człowieka,
I ot jestem dziś kaleka“.
„Już to wasza w tym jest wina“,
Rzecze do nich kum Szczepan: „Prawdę mówiąc śmiele,
Dla mnie żadna to nowina,
Że ty chodzisz o kulach, a tyś pogorzelec.
Licho pijaka i ze świecą zmoże,
A ciemność mu nie pomoże“.

WRONA I LIS

Że pochlebstwo jest niecne, na złe wyjdzie, o tym
Często mówiono światu, lecz zawsze nic po tym,
Bo pochlebca wciąż jakoś do serca się wdziera.

Kiedyś Bóg wronie nadarzył kęs sera.
Wrona na jodle usiadła
I zaraz miała zabrać się do jadła,
Lecz popadła w zadumę, dzierżąc kąsek w dziobie.
Na jej nieszczęście, właśnie w onej dobie
Lis biegł tamtędy, woń sera go wstrzyma.
Lis pochłania go oczyma.
Szachraj ostrożnie zbliża się w tę stronę,
Ogonem wabnie macha, wpatrzony we wronę
I przemawia słodziutko i cichutenieczko:
„Jakżeś piękna, kochaneczko!
Co za szyjka, oczka śliczne!
Wprost bajeczne, fantastyczne!
Jakie piórka! Jaki nosek!
Pewnie anielski musi być i głosek.
Nie wstydź się, śpiewaj! Jeśli się i w śpiewie
Przy twojej krasie okażesz mistrzynią,
Będziesz ptaków monarchinią!"
Wronie mąci się w głowie w tych pochwał zalewie,
Radość jej zatyka oddech.
Na pochwalną lisa odę
Wrona gardzielą zakrakała całą:
Ser wypadł — takie to z nim szachrajstwo się stało.

BRZYTWY

Z moim znajomym zjechałem się w drodze
I w jednej izbie legliśmy do snu.
Rankiem się budzę, trę oczy, a tu

Nagle cóż widzę? Mój przyjaciel w trwodze.
Przecież wśród żartów szliśmy wczoraj spać,
A dziś... Coś złego stało mu się snadź.
To krzyknie nagle, syknie, to znów wzdycha.
„Co ci jest? Cóż to stało się u licha?
Chybaś nie chory?" — „O, nic, ja się golę".
„Tak?" — Wstałem z łóżka, patrzę: On przy stole
Przed lustrem twarz wykrzywia zmarszczoną, spłakaną,
Jakby zeń skórę za żywa zdzierano.
Poznawszy wreszcie powód biedy takiej —

„Cóż dziwnego?“ — wyrzekłem — „wszak sam siebie dręczysz.
Przypatrz się, gdzie tu sens jaki?
To nie brzytwy — lecz tasaki.
Wcale się nie ogolisz, a srodze umęczysz“.
„O tak, przyznaję,
Że te brzytwy tępe na nic.
Jak nie widzieć? Na tyle rozumu mi staje.
Lecz się ostrą boję zranić“.
„Zapewniam cię, a myślę, że mi nie zaprzeczysz,
Że tępą brzytwą prędzej się skaleczysz,
A ostrą zgolisz dokładniej:
Tylko dobrze nią owładnij“.

By objaśnić bajkę moją,
Spytam, czy nie brak takich, choć tego się wstydzą,
Którzy się rozumnych boją,
Lecz najchętniej przy sobie tylko durniów widzą?

PRZEŁOŻYŁ Z ROSYJSKIEGO STANISŁAW KOMAR

LIŚCIE I KORZENIE

W prześliczny letni dzień,
Rzucając na dolinę cień,
Zielone liście z wiatrem rozmawiały
I o urodzie swej
Z przechwałką tak cichutko mu szeptały:
„Kto krasą jest doliny tej?
Kto czyni drzewo tak puszystym,
Wspaniałym, rozłożystym?
Kto chroni je? A więc z sumieniem czystym
Możemy chwalić nasz zielony ród!
Wszak nam zawdzięcza chłód
Wędrowiec w skwarne popołudnie;
Wszak to dla naszych kras
Pastuszki pląsać biegną tutaj tłumnie
I słowik, gdy wieczorny gaśnie brzask,
Pieśń nuci pośród nas,
A nawet wy, zefiry, wieczorami
Tak chętnie gawędzicie z nami“.
„A może wdzięczność też należy się i nam?“

Nieśmiały głos spod ziemi się odzywa.
„Kto śmie zasługi swe z naszymi porównywać?
Kto w dole tam przemawia w sposób tak zuchwały?"
Drżąc z gniewu liście zaszumiały.
„Jesteśmy te",
Korzenie im odpowiedziały,
„Co ryjąc w ziemi długie dnie,
Nie mamy słońca całe życie.
Lecz wiedzcie to, że dzięki nam błyszczycie
Zielenią w letni czas!
I o tym, co tak różni nas:
Na nową wiosnę nowe liście się rozwiną,
A gdy korzenie zginą —
Nie będzie drzewa ani was".

PRZEŁOŻYŁA Z ROSYJSKIEGO STANISŁAWA SŁUPECKA

Z teki Stanisława Komara, tłumacza Lafontaine'a, ogłaszamy kilka przekładów Kryłowa. W wyborze materiału kierujemy się zasadą, by nie powtarzać tekstów, ogłoszonych już w antologii polskiej Kryłowa *Bajki wybrane* (pod redakcją Seweryna Pollaka, Książka i Wiedza, 1951). Jedynie bajkę *Brzytwy* drukujemy ponownie; przekład Komara góruje nad tłumaczeniem *Bałamuta* petersburskiego (gdzie anonimowy tłumacz ogłaszał przekłady Kryłowa w latach 1830—1832).

Bajkę *Liście i korzenie* drukujemy w przekładzie Stanisławy Słupeckiej (mimo że tomik S. Pollaka przypomniał niedawno wersję Stefana Baryczki) dla ułatwienia debiutu literackiego.

DOŻYNKI POLONISTYCZNE

Dnia 1 lipca 1952 r. opuściła mury Uniwersytetu Wrocławskiego im. Bolesława Bieruta grupa absolwentów III r. polonistyki studiów zreformowanych. Wspomnieniem i doświadczeniem stały się pracowite godziny wykładów i seminariów, gdzie we wspólnej trosce o naukę socjalistyczną dzielili się swoimi spostrzeżeniami profesor i student. Wysiłek trzech lat owocował. Zdobytą tutaj wiedzę i postawę moralną w dniu owym oddawano społeczeństwu. Alma Mater czekała już na innych.

Wówczas każdy z nas chyba najsilniej odczuł, jak bardzo zżyliśmy się z hałaśliwą (przede wszystkim dzięki MPK) ulicą Szewską, z tak bliską nam postacią prof. Tadeusza Mikulskiego, z prof. prof. Rospondem, Bąkiem, asystentami i z sobą. Byliśmy rokiem wybitnie niesfornym i złośliwym. Mieliśmy dość dziwną manię — dokuczania tym, których lubiliśmy. To zapewne zadecydowało, że zdradzając nasze sympatie „Dożynki polonistyczne" stały się tytułem chyba dwuznacznym. Nigdy nie mieliśmy szczęścia do semantyki.

Oddając do druku garść naszych tekstów dożynkowych — skromny program wieczoru pożegnalnego — chcemy zaświadczyć tym samym, jak bardzo byliśmy sobie bliscy. Ostatni wykład z historii literatury prof. T. Mikulskiego, wygłoszony w ramach „Dożynek", świadczy o tym najbardziej. Nie chodzi nam nawet o to, aby *ridendo dicere verum* — śmiejąc się powiedzieć prawdę, lecz by wśród pracowitych i owocnych dni we wszystkim odnaleźć pogodę i siłę.

•

PROF. DR MARIANOWI JAKÓBCOWI

dziekanowi Wydziału Filologicznego — zabytek średniowiecznej dramaturgii polskiej, przedstawiający z niezwykłym jak na owe czasy realizmem postacie dziekana i żaków, w aktualnym jeszcze i dziś konflikcie pedagogicznym.

DE DISCIPLINA DIALOGUS

abo zwierciadło, w ktorym każdy żak a także i poniektory Decanus snadnie swoj kształt obaczyć może, dla nauki pospolstwa per Benedictum Collectivum napisany, atque hoc anno na theatrum praeclarum Universitatis Vratislaviensis ad oculos pokazany.

Chorus recitat:

Ach, krolu wieliki nasz,
Coż ci dzieją Mesyjasz,
Daj mi to działo złożyci,
Przykład dobry ukazaci.
Otwieraj się wszelka głowa,
Bych nie darmo była mowa.
Słuchaj stary, słuchaj młody
Onej przedziwnej przygody:

Dusza z ciała wyleciała,
W dziekanacie drżąca stała.

Anima dicit:

Ach moj Boże, moj jedyny,
Przepuściłam poł godziny:
Babcia wielmi zachorzała
Po dryjakiew mnie posłała.
Przepuściłam poł godziny —
Jakoż zmażę moje winy?

Decanus cantat:

Coż mam zrobici, Boże kochany...
Udzielam pani ustnej nagany.

Chorus recitat:

Dusza z ciała wyleciała,
W dziekanacie harda stała
I mowiła wielmi drwięcy:

Anima dicit:

Przepuściłam sześć miesięcy.
Słuńce mi to udziałało,
Iż tak lubo się igrało...

Decanus cantat:

Coż mam zrobici, Boże kochany...
Udzielam pani ustnej nagany.

Chorus recitat:

Posłuchajcie, bracia miła,
Prawa rzecz się wydarzyła
Apud nostrum Decanum:
Pirwa mało co zgrzeszyła,
Wtora zasię szpetna wiła
Szły kajaci się panu.

Mąż-ci z Pańskiej był winnice,
Rowny sąd dał na grzesznice,
Jako w Piśmie jest dziano:

In vigesimum capitulum Evangeliae Sancti Mathei hoc exemplum descriptum: „Z krolestwem niebieskim jest jako z pewnym gospodarzem, ktory najął robotnikow do winnice swojej, a owi nie o jednej przyszli godzinie: jedni o osmej, owi o dziewiątej, a wżdy ostatni dopiero w południe. Wszakoż, gdy pan miłosierny wszytkim po denarze wypłacił, burzyć się poczęli owi, co rankiem do pracy wyszli byli. Odpowiadając im pan rzekł: Zabierz, co twoje, a idź, chcę takoż i temu ostatniemu dać jako i tobie. Przecz krzywo patrzysz, żem dobry? Tako to ostatni będą pirwszymi, a pirwsi ostatnimi, albowiem wiele jest wezwanych, a mało ukaranych".

*

PROF. DR TADEUSZOWI MIKULSKIEMU
— z teki pośmiertnej Franciszka Kniaźnina, szóstą, zapewne ostatnią redakcję „Ody do wąsów".

FRANCISZEK KNIAŹNIN

ODA DO WĄSÓW

Ozdobo twarzy, pokrętne wąsy,
Wy nadające obliczu polot,
Z was to dworują dziewcząt przekąsy,
Międli impresor, szarpie filolog.
Z odą do wąsów gdym się pojawił,
Już ją uczony witał słowami:
„Oto bohatyr, który mnie zbawił
Jakże mi dobrze z jego wąsami".
I na wstyd matce, ojcu i braciom,
Świekrze i żonie, synom i corom
Każdy włos wąsów cudnej postaci
On to rozszczepił właśnie na czworo.
Młodź także sobie czyniła popis
Na seminarium. Badacz zaś skrycie
Szeptał: „Za jeden Kniaźnina włosek
Oddałbym wszystko, ale nie przypis".
Smutne w narodzie widać marności,
Czucie filolog rozdał na fanty

I nie przeżywa ód już w całości,
Tylko fragmenty, tylko warianty.
Przybyła miękkość nie z tego świata
I mój wąs bujny w jakiejże roli?
Gdybym to wiedział już w dawne lata,
Byłbym go sobie skrzętnie wygolił.

*

PROF. DR STANISŁAWOWI ROSPONDOWI
— zabytek językowy wraz z pismem przewodnim PAN.

Instytut Archeologii
P. A. N.
Warszawa, Oddział Poznań.

Poznań, 1 lipca 1952.

Do
Prof. Dr Stanisława Rosponda
we Wrocławiu.

Niniejszym przesyłamy dokument znaleziony w podziemiach Katedry Poznańskiej w czasie prac wykopaliskowych, związanych z millenium Państwa Polskiego. Jest to list pełnomocnika kurii poznańskiej, bliżej nieznanego Stanisława z Chwalimia, do biskupa Mikołaja Trąby, opisujący wrażenia z pobytu w Małopolsce w czasie zbierania danin kościelnych. Wspomniana w liście wieś Lipienice Wielkie należała do posiadłości biskupstwa poznańskiego. Rdzennego wielkopolanina, Stanisława z Chwalimia, raziły mowa i obyczaje mieszkańców Małopolski, czemu daje wyraz w swym liście.

Przekonani, że dokument ten ostatecznie rozstrzygnie odwieczny spór na temat pochodzenia polskiego języka literackiego na korzyść tezy wielkopolskiej, przesyłamy go Szanownemu Panu Profesorowi, jako specjaliście.

(—)
podpis nieczytelny

Zał. 1

Praeclaro Maioris Poloniae pastori, dioecesis Posnaniensis episcopo, qui vulgo Nicolaus Trąba vocatur — simplex servus Dei, Stanislas de Chwalim ta słowa Polona lingua scripsit:

Fała bądź Oćcu Niebieskiemu, ezci wywiodł mnie s oney ziemie zapiekloney, iaze Lipienici Wielikije apellatur. Ubi moia licha persona świątą słuzbą bozą w onych roskosnych pozytkow sbierani cynici iest sie była wyprawiła i togodla srogich utrapień mnogość krześcijańskie wydzie-

rzyła iest. Lud tamo wielmi narowist, a nam przeciwien, a to ctwiorodla: ez sie w pogłownego pisani obleniają, ez sie w prozniactwie zapieklają, ez sie na słowa nasa wielmi znamienita nie oglądają, ez sie w swey woley cynieni zbytnie lubują. K temu takiez spetnie mowią, cym-ci usyma moima iako Maioris Poloniae godna syna osobliwie smierzichą sie. A to nie samo pospolstwo, a tez persony w piśmie ćwicone takowe wstrąty mowie nasey zacney cynią, ieyze rownia niemas. Srodze ia tedy sbolały spaci sedw i usłysach vocem coelestem, iąz tento święty patron moy Stanisław, od krola bezboznika niegdy rozsiekan, na utulenie załości moiey wzyawici mi racył iest: Nie trapi sie, synu moy, nie trapi sie, albowiem mowi Pan, rzeka: „Taz ci iest mowa moia miła, iązem upodobał sobie".

Casimovniae, die 12 septembris Anno Domini 1252.

*

PROF. DR JANOWI KOTTOWI

— fragment twórczości ludów koczowniczych, przejęty przez koczujące seminarium grupy B i niepotrzebnie zniekształcony wpływami melodii „Santa Madonna".

Santa Madonna porachuj,
ile seminariów opuścił prof. Kott.

Nie było go mnóstwo razy,
ciągle wyjeżdżał z Wrocławia,
Czesław za niego odrabiał —
cichy męczennik bez skazy.

W IBeLu mam mnóstwo pracy,
z krytyką wciąż nie jest cacy.
Pomoc mi dajcie, rodacy!
Oczy zalewa mi pot.

Santa Madonna poratuj,
może jutro wróci z Warszawy prof. Kott...

*

MGR JERZEMU CIEŚLIKOWSKIEMU

wykładowcy metodyki języka polskiego, człowiekowi gołębiego serca i wielkiej wyrozumiałości, autorowi nie dokończonej jeszcze powieści „Różowe migdały“ — skromny utwór powstały na jego seminarium, w jedynych chwilach wolnych od zainteresowania metodyką.

Między nami nic nie było,
Żadnych zwierzeń, dysput żadnych,
Między nami nic nie było
Oprócz jednej chwili zdradnej.

Oprócz słówka: jednak trzeba,
Proszę państwa, choć ze łzami,
Coś przypomnieć, coś przerobić,
Z czegoś przecież zdać egzamin.

Między nami nic nie było.
Któż mógł przeczuć chytre wnyki,
Że to właśnie z braku metod
Można zdawać z metodyki.

*

DR STEFANOWI KACZMARKOWI

wykładowcy elementów nauk pedagogicznych, prowadzącemu konwersatorium z zagadnień szkolnictwa, wybitnemu popularyzatorowi dziennika urzędowego — utwór wagi najzwyklejszej.

Z elementów świat się składa,
Z elementem trudna rada,
Z elementem wszystko w zmowie.
A element, że tak powiem,
Nie jest z wiatru ani z głowy,
Lecz w dzienniku urzędowym
Opisany jest bez blagi
Jako rzecz niezwykłej wagi.

Jestem z masy apercepcji,
Z takiej masy są najlepsi,
A jak masa ta urosła,
Rzecz niezwykle to doniosła.
Nie jest z wiatru ani z głowy,

Lecz w dzienniku urzędowym
Opisana jest bez blagi
Jako rzecz niezwykłej wagi.

Trzeba znać strukturę struktur,
Będę długo w głowy tłukł ją,
Trzeba wiedzieć w tę i nazad,
Co to jest tabula rasa.
Że nie z wiatru ani z głowy,
Lecz w dzienniku urzędowym
Opisana jest bez blagi
Jako rzecz niezwykłej wagi.

Trzeba wszystko konfrontować,
Locke'a dobrze ulokować,
Wszystko w świecie się porusza,
Więc ruszajmy Helwecjusza.
Lecz nie róbmy tego z głowy,
To w dzienniku urzędowym
Opisane jest bez blagi
Jako rzecz niezwykłej wagi.

Trzeba się zapoznać z ZOZem,
MOZ nie może być pod wozem,
Lecz najgorsze, panie psorze,
Że my ZOZić już nie MOZem.
Choć to wszystko nie jest z głowy,
Lecz w dzienniku urzędowym
Opisane jest bez blagi
Jako rzecz niezwykłej wagi.

Wrocław, 1 lipca 1952 r.

Zespół redakcyjny:

Czesław Hernas, Tymoteusz Karpowicz, Jan Kulczyński, Przemysława Matuszewska, Leokadia Słomka.

ŻÓŁTA SZLAFMYCA[1]

Ciapkowi ze Szczecina — zamiast spektaklu.

„Panowała dotychczas [...] opinia, że poza *Fircykiem w zalotach*, *Zabobonnikiem* i *Sarmatyzmem* nie napisał Zabłocki żadnego utworu dramatycznego o wybitniejszej wartości. Istotnie, należy przyznać, że w trzech tych czołowych dziełach talent literacki pisarza zabłysnął najwspanialej. Ale na talencie artysty nie kończy się wielkość Franciszka Zabłockiego". W ten sposób pisze autor artykuliku sygnowanego literkami T.Z. i zamieszczonego przy programie[2] do *Żółtej szlafmycy*. A potem dodaje: „Oceniając dzieło pisarza pod kątem jego przydatności społecznej, pod kątem jego oddziaływania politycznego i społecznego, rewidujemy estetyzującą ocenę dzieł Zabłockiego przez krytykę burżuazyjną". Owocem tej rewizji miało być właśnie wystawienie *Żółtej szlafmycy*. Czy słusznie? Podyskutujmy. Na początku zastrzeżenie: nasza wątpliwość nie tyczy samej potrzeby rewidowania estetyzującej postawy literackiej. Ona się tylko streszcza w pytaniu: czy taka postawa jest uzasadniona wobec komedii Zabłockiego?

Swoim rozumowaniem p. T. Z. automatycznie rozbija dramaty Zabłockiego na dwie grupy. Jedną grupą obejmuje komedie napisane z talentem. Tu mieści *Fircyka*, *Sarmatyzm* i *Zabobonnika*. Drugą grupą obejmuje sztuki, których niedobory artystyczne schodzą na plan dalszy dzięki postępowej tematyce społecznej utworów. Z tej grupy przykładowo wskazano na *Żółtą szlafmycę*. Zastanawiamy się na serio, co mogło spowodować podobnie nieopatrzny podział. Albo nieznajomość Zabłockiego, albo konieczność uzasadnienia eksperymentu z inscenizacją przeszło 150 lat nie granej komedioopery. Uzasadnianie powinno mieć jednak swoje granice.

Sarmatyzm od dawna uchodził za reprezentatywną komedię Zabłockiego. Jest przeróbką sztuki Hauteroche'a *Les Nobles de province*, ale do tego stopnia został spolszczony, że uważa go się za najbardziej narodową komedię XVIII wieku. Bernacki pisze o jej zawartości: „Bezgraniczna pycha rodowa i chęć przodkowania, kłótliwość i pieniactwo, zawadiactwo i warcholstwo, upór i tchórzostwo,

[1] Franciszek Zabłocki, *Żółta szlafmyca*, komedioopera w 3 aktach. Muzyka Ryszarda Bukowskiego, reż. Stanisławy Zbyszewskiej. Scena Państwowego Teatru Młodego Widza we Wrocławiu.

[2] Tu uwaga z dziedziny ekonomii: dlaczego programy teatralne we Wrocławiu imitują czasem świstek papieru, a kosztują więcej, niż bogato ilustrowany i 28 stron liczący *Teatr*? Za dwukartkowy, mizerny program do *Żółtej szlafmycy* zapłaciliśmy 1.80 zł!

głupota i nieuctwo, zacofanie i ciemnota, nieobyczajność i samowola, nieposzanowanie i lekceważenie prawa przy wyszukanych komplementach dla władzy, fałszywe wyobrażenie o równości szlacheckiej, pogarda dla chłopów i niesłychane, wprost barbarzyńskie względem nich okrucieństwo — znalazły tutaj swoich przedstawicieli"[3]. Słowem, *Sarmatyzm* daje wierny i ostry obraz wstecznictwa obyczajowego, społecznego i politycznego, uosobionego w staroszlachetczyźnie drugiej połowy wieku XVIII. Komedia napisana została w roku 1785 i stanowi objaw przechodzenia dramaturgii oświeceniowej od tematów prawie wyłącznie obyczajowych na teren walki społeczno-politycznej. Gdy mowa o kształcie artystycznym sztuki, zdania brzmią zgodnie. Bernacki stwierdza: „Jako utwór dramatyczny, *Sarmatyzm* nie posiada wybitniejszej wartości"[4]. Borowy, koneser, jeśli chodzi o sądy natury czysto estetycznej, wnioskuje: „Wycisnąwszy tak mocne piętno swojej indywidualności na *Sarmatyzmie*, nie zrobił jednak Zabłocki ze słabej komedii francuskiej dobrej polskiej. Bo *Les Nobles de province* to słaba bardzo sztuka"[5]. Wbrew zatem pragnieniom p. T. Z., ocena wartości *Sarmatyzmu* nie sprowadzała się do podkreślania abstrakcyjnie pojmowanego talentu literackiego pisarza, lecz uwydatniała przede wszystkim społeczne i polityczne walory komedii. Taka ocena nie ma nic wspólnego z estetyzowaniem. Może wymagać co najwyżej pewnych uściśleń, w żadnym przecież wypadku — nie rewizji.

Podobnie wygląda sprawa z dotychczasową oceną *Fircyka w zalotach*. Sztuka pod względem artystycznym stanowi niewątpliwie najświetniejszą komedię Zabłockiego. Mimo to, dzięki mało wnikliwej interpretacji badaczy, zajmowała w ogólnej opinii pozycję trochę oddaloną od pozycji *Sarmatyzmu*. Był to skutek faktu, że w szczebioczącym, zgrabnym wierszu Fircyka, w rokokowych jego gestach — obok uroczej nonszalancji pięknisia nie potrafiono dojrzeć cynizmu i zepsucia epoki. Cechy te dostrzega lepiej dopiero współczesny reżyser teatralny[6]. Sztuka, chwalona jako dzieło artysty, musi być jeszcze raz skrupulatnie zbadana jako dzieło ideologa. Okaże się wówczas, że jest to najlepsza komedia Zabłockiego, najharmonijniej bowiem łączy postępową treść z wysokim kunsztem formy.

Zostawmy już w spokoju *Zabobonnika*. Tego, co powiedzieliśmy o *Sarmatyzmie* i *Fircyku*, wystarczy, by zrozumieć bałamutność podziału stosowanego przez p. T. Z. oraz fałszywość przesłanki, na podstawie której Teatr Młodego Widza inscenizował *Żółtą szlafmycę*. Gdybyśmy się nawet zgodzili, że wystawiona komedioopera posiada dużą przydatność społeczną, pokazanie jej obecnemu widzowi w najmniejszym stopniu nie będzie dowodem rewizjonizmu. Na Zabłockiego od dawna patrzymy jako na pisarza walki, propagującego postępowe treści ideowe swego czasu.

*

Inscenizacja *Żółtej szlafmycy* zwiększa repertuar sztuk oświeceniowych, nie pogłębia jednak sylwetki pisarskiej autora. Nic tu nie pomogą sugestie programu, na nic się nie zdadzą niektóre zabiegi reżyserskie. Sztuka nie zyska na ostrości. Przeciwnie, w zestawieniu z wymienionym-

---

[3] Franciszek Zabłocki, *Sarmatyzm*. Opracował Ludwik Bernacki, dopełnił Tadeusz Mikulski. Wyd. 2. Wrocław 1951, s. XLVI—XLVII. Biblioteka Narodowa, S. I, nr 15.

[4] *Tamże*, s. XLVII.

[5] Wacław Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 294—295.

[6] Myślimy o wystawieniu *Fircyka w zalotach* na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. Sztukę reżyserowali: J. Woszczerowicz i B. Korzeniewski.

mi komediami Zabłockiego musi wyglądać blado. Wynika to zarówno z kierunku jej ataku, jak i ze sposobu atakowania. *Żółta szlafmyca* jest satyrą na obyczajowość warszawskiego, perukowego światka. Sprawy społeczne uległy w niej w ogóle eliminacji, sprawy polityczne pojawiają się jako przypadkowy, krótki margines. Atak przyjął formę farsy, która z reguły osłabia siłę uderzenia. Reżyser, Stanisława Zbyszewska, próbuje uderzenie wzmocnić. W jednym przynajmniej wypadku robi to metodą, według nas, niedopuszczalną. U Zabłockiego Czesław mówi:

Jadę teraz do miasta, niech zajdzie kolaska;
Mamy tyle czeladzi, każdy chce kolędy,
Trzeba wszystkim coś wetknąć, taki zwyczaj wszędy.
Rok też na to czekali, raz w gody ta łaska.

Zbyszewska ostatnie zdanie każe powiedzieć służącemu. W jakim celu? żeby oświetlić Czesława od strony klasy wyzyskiwanej i wywołać wrażenie konfliktu społecznego. W rezultacie osiąga tylko imitację pseudokonfliktu. że stało się to kosztem sfałszowania tekstu autorskiego, rzecz oczywista. Nie trzeba nigdy takim kosztem czynić pisarza bardziej postępowym niż jest nim naprawdę na danym etapie rozwoju. Tą drogą nie osiąga się rewizji estetyzujących ocen.

Do tekstu Zabłockiego ingerowano w ogóle wielokrotnie. Nie byliśmy nawet w stanie wszystkich ingerencji uchwycić. Jedna z nich pojawiała się częściej i zdradziła puryfikatorski gust Stanisławy Zbyszewskiej. Zabłocki lubił rubaszne powiedzonka. Stosował je nawet przy tłumaczeniu ód Horacego. W *Żółtej szlafmycy* również tu i tam nimi poprószył; monitował go przecież zaraz ołówek reżysera. Może to i dobrze dla uszu młodego widza; trzeba jednak zauważyć, że dzięki temu manewrowi cynizm obyczajowy sportretowanego towarzystwa ulegał pewnemu zatarciu. Takiego efektu z pewnością teatr osiągnąć nie zamierzał.

O reżyserii można powiedzieć ogólnie, że nie była konsekwentna. Z jednej strony usiłowała wydobyć z komedii sztucznie elementy jakichś konfliktów społecznych, z drugiej zaś — zwiększała farsowość przedstawienia. *Nec Hercules* jednak, z *Żółtej szlafmycy* nie da się zrobić komedii społecznej czy też politycznej. Zawsze pozostanie ona tylko obyczajową farsą, której wąska, prawie kameralna problematyka nie potrafi nam dość jasno uzmysłowić, że mamy tu obraz błotka rozlewającego się szeroko i poza obręb domu Czesława. Nie wyobrażamy sobie, w jaki sposób, bez istotnego naruszenia tekstu Zabłockiego, można uwydatnić w sztuce to, o czym nie myślał sam pisarz, w czasie komponowania *Żółtej szlafmycy* tkwiący jeszcze silnie w walce ze zdrożnościami głównie obyczajowymi.

T. Z. w Zofii i Sieciechu widzi na przykład „zdrową moralnie parę młodych" przedstawicieli pokolenia, „które nadchodzi, wolne od gnuśnej spuścizny epoki saskiej". To są tylko szumne słowa, które nie znajdują pokrycia w wierszach komedioopery. Mimo to podchwycił je chętnie reżyser. Czesław mówi:

Ale moja śpi jeszcze żona, a dziewczyna
Siedząc u gotowalni, z fryzjerem się kłóci,
Że jej nie dość gustownie na głowie upina.

Ołóweczek Zbyszewskiej skreślił niewinnie passus o kłótni i jej powodzie. Ten hagiograficzny ruch ręką nie zdołał Zofii ubrązowić. Od środowiska wyróżnia młodych tylko wzajemna miłość. Czy to wystarcza, by ich oczyszczać z „gnuśnej spuścizny epoki saskiej"? Cóż w tym dziwnego, że piętnastoletnia (!) panna, kochając przystojnego Sieciecha, nie chce wyjść za mecenasa, w którym komediopisarz od początku pokazuje człowieka interesu, a nie sentymentu? Poza tą sprawą natomiast Zofia żadnym słowem nie zapowiada, że jest jaskółką, która wróży wiosnę nowych czasów. I niepotrzebnie się w niej tej roli od razu dopatrujemy.

W ogóle mniej programowej grandilokwencji, mniej sugestii o demaskatorstwie (od nadużywania tego słowa po prostu uszy puchną!) i o rewizjonizmie. Wystarczy przyznać, że *Żółta szlafmyca* jest dosyć zgrabną farsą i jako farsa potrafi jeszcze zabawić dzisiejszego widza. Dlatego warto ją było inscenizować. *Ridendo* uzupełnia naszą edukację o Oświeceniu i o Zabłockim.

Zespół aktorski zagrał ją nieźle, ale nie najlepiej. Wybijał się Bronisław Broński w roli Czesława. Była to rola najdłuższa i najtrudniejsza. Broński potrafił utrzymać się w tonie jednolicie farsowym, to znaczy takim, jakiego — według nas — należało tu oczekiwać. Dykcję miał dobrą zarówno w partiach mówionych jak i śpiewanych. W sztukach wierszem nie jest to bez znaczenia. W każdym bądź razie niektórzy z grających czasami pod tym względem zawodzili. Odmiennością wykonania swych ról odbijała od zespołu para kochanków: Zosia (Marina Szmak-Konarska) i Sieciech (Bogusław Danielewski). Ich konwencjonalna gra nie pasowała ani do wartkiej akcji farsy, ani do tekstu sztuki.

Słowo o muzyce Ryszarda Bukowskiego zostawiamy specjaliście.

Jan Gawałkiewicz

ANGELO — TYRAN PADWY[1]

Na przeciętne wyobrażenie o teatrze romantycznym, jakie zachowuje się w spadku po wiedzy licealnej i po oglądanym swego czasu dramacie Słowackiego, składają się zazwyczaj takie elementy, jak wątek erotyczny o wysokiej temperaturze emocjonalnej, okrutny feudał i piękna a nieszczęśliwa dziewczyna, posępny młodzian, kryjący na dnie serca złowróżbne myśli, ostre spięcia targające nerwami widza, noże, sztylety, szpady, trucizna, skutecznie przecinające — zależnie od kraju i obyczaju — zaplątane węzły dramatu. Wreszcie w finale — nieodzowne trupy na scenie.

Wydaje się nam naturalne, że odnajdujemy te elementy w dramacie Wiktora Hugo, wielkiego teoretyka i praktyka teatru romantycznego. A jednak te elementy, które widzowi w czerwonej kamizelce i jego antagoniście wystarczały, same jedne, za rewolucję kulturalną, widzowi dzisiejszemu wydawać się będą tylko małą częścią prawdy o tym, czym jest teatr romantyczny i czym jest teatr Wiktora Hugo.

Przeprowadzona pod kątem założeń estetyki romantycznej, a nie tylko pod sugestią motywów literackich, dokładniejsza analiza *Angela* daje rachunek dosyć skom-

---

[1] Wiktor Hugo, *Angelo — tyran Padwy*. Sztuka w 3 aktach (5 odsłonach). Przekład: Marian Żurawek. Reżyseria: Wilam Horzyca. Scenografia: Jadwiga Przeradzka. Dramaturg: Irena Bołtuć-Staszewska. Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu.

plikowany. Budowa dramatu podporządkowana jest konsekwentnie jego ideowemu sensowi, który wyraźnie odsuwa ten utwór od nurtu romantyzmu buntarskiego, romantyzmu, który był szkołą protestu, nienawiści, spisku. Obok jawnego ostrza antyfeudalnego, a nawet ponad nim — jest w utworze zwycięstwo szlachetności i dobroci w dziewczynie z ludu, która ratuje życie swojej rywalce, żonie księcia, poświęcając jej swoje życie i kochanka, jest zwycięstwo miłości nad nienawiścią, przebaczenia nad zemstą. Że taka idea jest i że ma w utworze miejsce zasadnicze, potwierdza budowa dramatu. Autor zademonstrował, rozwinął i rozwiązał tę ideę w dwóch pierwszych aktach. Trójodsłonowy akt trzeci służy już w istocie tylko pogłębieniu (oczywiście niebanalnemu, ale wysoce mistrzowskiemu, przy pomocy materiału, który sam starczyłby na trzy osobne dramaty) zarysowanych poprzednio charakterów i postaw moralnych, przez zaostrzenie przeciwieństw, przez ukazanie okrucieństwa podesty, przez przeanalizowanie — z ogólnym dodatnim wynikiem — postaci Katarzyny, a zwłaszcza — przez ukazanie niezłomnej dobroci i szlachetności Tyzbe, która, mimo że poddana nowym niełatwym próbom, mimo widocznych dowodów pogardy ze strony kochanka, okazała się silna, jeszcze mniej przystępna pokusom zemsty na Rudolfie. Podkreśleniu tych właśnie wartości, a więc — konsekwencji — podkreśleniu tej idei służy tragizm Tyzbe. Romantyzm tej bohaterki, a na niej przede wszystkim skupiła się myśl autora, jest romantyzmem specjalnej kategorii.

Która z postaci dramatu odpowiada najbardziej — w tekście Hugo — konwencjom portretu bohatera romantycznego? Myślę, że Homodei. Jest on nie tylko szpiegiem weneckiej Rady Dziesięciu, ale również — jeśli nie przede wszystkim — szukającym dróg zemsty odtrąconym adoratorem, niedoszłym kochankiem żony padewskiego podesty. Dlatego rola Homodei w realizacji Andrzeja Polkowskiego we wrocławskim Teatrze Polskim wydaje mi się najbardziej dyskusyjną kreacją aktorską całego przedstawienia, przy czym aktor ponosi tu winę najmniejszą. Homodei w nie dość zdecydowanie zresztą przez autora zaznaczonej koncepcji — co trzeba rzec na częściowe usprawiedliwienie reżyserii — jest jednak postacią bogatszą wewnętrznie, niż to ukazała interpretacja wrocławska. Jest Homodei typem nikczemnika i zbira, ale jest zbirem wysokiej klasy, zbrodniarzem, który potrafi być wzniosły, jak tego wymagała estetyka romantyczna. Homodei został przez autora potępiony wraz z ideą zemsty, której był nosicielem, w akcie dość przypadkowej śmierci z ręki Rodolfa, ale wydaje się, że przeciwne intencji autora jest pomniejszanie roli Homodei, trywializowanie jej, a szczególnie nie do przyjęcia jest interpretacja Homodei — „głupka“ w I odsłonie. Grze Polkowskiego trudno coś istotnego zarzucić. Wykazał on wiele predylekcji do właściwej interpretacji swej roli, choć do jej pełnej artystycznej eksploatacji nie rozporządza on skalą ekspresji tak niezbędnie dużej rozpiętości.

Niesłuszne oczywiście byłoby wyolbrzymienie w inscenizacji roli Homodei. Nie mając metafizycznych uprawnień szatana, jako postać nadająca kierunek akcji, mógł swym postępowaniem w roli wybitnie zindywidualizowanej, ludzkiej jednostki narzucić dramatowi styl obcy romantyzmowi Hugo, grożący jego realizmowi, mógł przytępić jego sens ideowy. Realistyczna motywacja zdarzeń opiera się przecież w *Angelu* na założeniu, że najwyższą (dla celów utworu) instancją determinującą zbiorowe i jednostkowe losy mieszkańców Padwy jest Rzeczpospolita Wenecka, której władza rzuca cień nawet na tyranię podesty Malipieri. Z drugiej strony — pomniejszenie roli Homodei

rzuciło w konsekwencji niezbyt właściwe światło na tytułową postać dramatu.

Płytka nikczemność szpiega Wenecji sugeruje mimowolną życzliwość dla tyrana Padwy. Okrucieństwo Angela wobec żony, przychodzące dopiero w odsłonie IV, nie jest w stanie przywrócić właściwego ze stanowiska ideologii dzieła stosunku widza do weneckiego satrapy. Antyfeudalne ostrze dramatu zostaje przytępione. Wrażenie to uwydatniła na scenie wrocławskiej gra odtwarzającego rolę Angela Władysława Pawłowicza. Jako Angelo sam dla siebie — był on poprawny, jeśli nie liczyć odchyleń w rodzaju połykania sylab w kwestiach wygłaszanych pośpiesznie (np. dialog z Tyzbe w odsł. I) lub w hiperpoprawnej dykcji szeregu przypadkowo wybieranych wyrazów w całym jego tekście. Jako tyran Padwy był za mało demoniczny, przypominał mentalność komendanta posterunku policji, był surowym starszym panem, ale z gruntu chyba poczciwym. Taki mógł budzić nawet współczucie, a wiele jego czynów — pobłażliwość. Jego małość pomniejszyła w oczach widza wielkość Rzeczypospolitej Weneckiej, w skali dramatu on był bowiem jej miarą pośrednią. Wrocławski Angelo był żywy, niekiedy nawet sugestywny, ale wyraźnie uproszczony w reakcjach psychicznych, w mimice i gestach.

Osłabienie tych ważnych warunków antyfeudalnej wymowy utworu wskazuje na jedną z wielu olbrzymich trudności, na jakie napotyka dramaturgiczna i reżyserska interpretacja dramatów Wiktora Hugo. Typowe dla teatru romantycznego bogactwo problemów, nasycenie akcji sprawami peryferyjnymi, nabierającymi nieoczekiwanie wagi problemów centralnych — to już dostateczne źródło niebezpieczeństwa uproszczeń w inscenizacji, która dla celów sceniczności, dla nadania akcji jednolitości i wydobycia dramatycznego napięcia, musi nierzadko świadomie rezygnować z bogactwa sztuki. Dramat Wiktora Hugo przynosi trudność dodatkową. Są nią duże sprzeczności ideologiczne pisarza, który nieodmiennie głosząc chwałę rewolucji, w cichości przekładał nad nią utopię, który wierzył w postępowość perspektyw socjalnych burżuazyjnej demokracji, który burzył się przeciwko krzywdzie społecznej, widział jej źródła i odczuwał prawidłowość rozwoju społecznego, ale nigdy nie zerwał ze swą klasą. Stąd tragiczne wahania wielkiego pisarza, stąd w jego twórczości nuty drobnomieszczańskie, sentymentalne, stosunek chrześcijańskiego miłosierdzia i filantropii do krzywdy ludzkiej, obok realistycznych obrazów powieściowych i drapieżnych strof oskarżycielskiej poezji politycznej. Lecz nawet wtedy, w chwilach słabości, gdy jako ideolog zwraca się przeciw prawdzie, ona pozostaje mu wierna jako artyście i na swój sposób, wbrew ideologowi utrwala się w jego dziełach i utrwala ich wartość dla przyszłości. Tam, gdzie niechęć wobec krwawej konieczności rewolucji każe mu jej przeciwstawić przyrodzoną dobroć i szlachetność ludzką, ta dobroć i szlachetność przestają służyć chwiejnemu ideologowi i stają się świadectwem niezniszczalnych wartości ludzkich, świadectwem protestu wielkiego humanisty przeciwko ustrojom, które grożą ich zniszczeniem. Stąd też szczególny charakter romantyzmu Wiktora Hugo. Jego postawa romantyczna przypomina często rewolucyjny kierunek romantyzmu, romantyzmu protestu i buntu przeciwko nienawistnej rzeczywistości, jest jednak już inna. Hugo przesuwa tradycyjnego bohatera romantycznego, buntownika przeciwko wszystkiemu, bohatera negacji na plan dalszy, a na czoło, ponieważ nie stać go jeszcze na bohatera — świadomego rewolucjonistę, wysuwa pozytywnego bohatera swoich utopii, człowieka z ludu, w którego wartość i jej moc działania rzeczy wielkich wierzy niewzruszenie. Tak odszedł Homodei, została Tyzbe.

Bo z tej kategorii jest też romantyzm *Angela*. Dramat ten, napisany, wystawiony i drukowany w r. 1835, przypada w twórczości Wiktora Hugo na okres szczególnie nasycony sprzecznościami. „Pisarz w tych latach — powiada o nim Jan Kott — przerasta ideologa: twórczość jego jest coraz silniej związana z ludem, świadomość — obciążona jeszcze złudzeniami mieszczańskiego liberała“. W teorii dramatu romantycznego postuluje Hugo realizm, nowy realizm pogłębiający zdobycze i przekraczający ograniczenia realizmu Oświecenia, zarzuconego zresztą w okresie antyrealistycznych tendencji klasycystycznych i wstecznego preromantyzmu. Jednakże ograniczenia ideologiczne pisarza stoją na przeszkodzie jego praktyce na drodze do poziomu teorii. Niezdolny jeszcze do podjęcia tematyki współczesnej, odbywa Hugo trudną szkołę realizmu w dramacie historycznym. Etapem jest *Angelo*.

Utwory o tematyce historycznej mają, obok ogólnych, także własne warunki realizmu. Wybór konfliktów (a zatem i ludzi, zdarzeń, krajów i epok) ważnych i właściwych ze stanowiska historii danego narodu, ze stanowiska współczesności; wymowa postępowa, zgodna z prawami historii i interesami mas ludowych; oświetlenie ich i rozwiązanie na miarę wybranej epoki a zarazem w oparciu o ludowe widzenie rzeczywistości tej epoki, ze stanowiska perspektywy, doświadczeń i postępowego światopoglądu współczesności; wreszcie głęboka indywidualizacja artystyczna z uwzględnieniem kolorytu czasu i miejsca — to najważniejsze z tych warunków. Jak w ich świetle wygląda *Angelo*? Jego konflikty, zaopatrzone w akcji w realistyczną motywację, ostrze antyfeudalne, zaszyfrowana myśl o rzeczywistości monarchii lipcowej — to część tylko dowodu. W centrum utworu stoi konflikt Tyzbe. Dziewczyna z ludu, „komediantka“, kocha potomka książęcego rodu *incognito*, Rodolfa, i staje w obliczu możliwości zemsty na swej rywalce, Katarzynie. Za zemstą jest cała jej żywiołowa natura, wspierająca potężne uczucie dla Rodolfa, przeciwko — wierność pamięci zmarłej matki, której znakiem i przypomnieniem jest krucyfiks ofiarowany niegdyś Katarzynie. Zwycięża wierność matce. Rozwiązanie konfliktu może budzić zastrzeżenia, samo przekreślenie silnej klasowej świadomości „komediantki“, uczynienie z niej ofiary na ołtarzu miłości za szczęście tych, którzy są sprawcami jej tragicznego losu. Istotnie — rozwiązanie, jak i sam wybór konfliktów, świadczą o pewnym zafałszowaniu. A jednak i tu, jak w innych utworach Wiktora Hugo, gdzie zarysowały się silniejsze sprzeczności, artysta zwyciężył ideologa. Na wierzchu została prawda o głębokich wartościach ludzkich i ich potędze, zwycięstwo dziewczyny z ludu nad panią z pałacu, jej rywalką, chwiejną w swej miłości w obliczu groźby, wyższość moralna tej kobiety nad światem Malipierich, Bragadinich i Rodolfów.

Sugestię taką podkreśliła doskonałym odtworzeniem roli Tyzbe Renata Fiałkowska. Stworzyła ona sylwetkę żywą, bogatą psychologicznie, swobodnie i naturalnie przebywała trudne nieraz progi perypetii, trafnie wycieniowała szereg subtelności emocjonalnych, które oddawała sugestywną modulacją głosu. Dzięki tym również drobiazgom zdołała w ciągu akcji skonstruować bogatą i przekonywającą podstawę psychologiczną tragizmu Tyzbe. Grą swą, w której zdolność emocjonalnego pozyskania widza dla Tyzbe była dla ideologii utworu sprawą zasadniczej wagi, owocnie dopełniła Fiałkowska interpretacji sztuki i utrzymała jej właściwy sens ostateczny.

Rola Katarzyny Bragadini, antagonistki Tyzbe, w wykonaniu Małgorzaty Lorentowicz, ujęta może w ściślejsze rygory psychologiczne, dawała również niemałe możliwości aktorskiej interpretacji.

Lorentowicz odtworzyła tę rolę z dużym powodzeniem. Szczególnie udane były sceny słabości i wahań Katarzyny, jej sceny małżeńskie. Niektóre momenty jej targów o życie potrafiły silniej zaangażować widza emocjonalnie. Jako kochanka okazała się znacznie słabsza. Z perspektywy jej siedmioletniej miłości z Rodolfem wydawała się zbyt nieśmiała, nienaturalna w wylaniu, niezdecydowana. Niektóre jej kwestie wypadały głosowo dość bezbarwnie, jakby jej brakło skali, którą przecież z powodzeniem okazała w odsłonie IV.

Rodolfo, którego grał Zbigniew Niewczas, jest już w tekście postacią konwencjonalną, z czym zazwyczaj związane są trudności dopasowania się do roli. Niewczas zrobił to bez zbytniej inwencji. Grał normalnym „systemem odrzutowym", który polega na grze fazami, od jednego przejścia psychologicznego do drugiego. Ze zmianą postawy psychicznej po jakimś bodźcu zastyga się w niej i „uprawia" ją aż do nowego bodźca itd. To, że był posągowy jako książę *incognito* z tajemnicą w sercu, to mu narzucił tekst, ale nie musiał być znów tak sztywny również w sytuacjach z kobietami.

Role epizodyczne, choć oszczędnie jak na dramat romantyczny rozdzielone przez autora, były wypracowane przez aktorów należycie i wypadły dobrze. Magdalena Nowakowska jako Reginella zagrała z dużym powodzeniem. Jej kreacja była szczera, żywa a zarazem pełna umiaru w efektach. Ze zbirów wyróżnił się Zbigniew Skowroński jako Gaboardo, szczególnie oszczędną a silną ekspresją gestów. Kazimierz Herba jako Dziekan był nieco za sztywny i przypominał raczej lokaja, za to drugi z księży, Archidiakon (Mieczysław Nawrocki) pokazał dobrą grę bez słów w scenie wyjścia z kaplicy po spowiedzi Katarzyny.

Polszczyzna przekładu Mariana Żurawka, po przystosowaniu go do ostatecznego kształtu inscenizacji, na ogół dobrze odpowiada potrzebom artystycznym sztuki. Tym większe zakłopotanie sprawiają niektóre niezbyt szczęśliwe zwroty, jakoś zabłąkane na scenę, jak ten w kwestii Tyzbe do Katarzyny w odsłonie IV: „Są jeszcze wasze ślady na krzesłach!"

Role epizodyczne dopełniły niektórych obowiązków wobec poetyki romantycznej. Elementy komiczne w grze zbirów czy Reginelli spełniały postulat współobecności w sztuce groteski i wzniosłości i postulat *couleur local*. Czy je spełniła wrocławska inscenizacja *Angela* jako całość?

Wymagania praktyczne, jak skuteczniejsza receptywność i uwydatnienie dramatycznego napięcia, podyktowały sporo skreśleń kwestii z różnych ról w tekście utworu. Tak rola Tyzbe straciła szereg kwestii autobiograficznych, rozdymających nieco koncepcję postaci, ale też głębiej ją indywidualizujących. Odrzucono jej *couleur local*, dla samej roli zresztą bez większego znaczenia. Scenografia Jadwigi Przeradzkiej podtrzymała konsekwentnie kierunek tych zabiegów, była prosta, oszczędna, może nawet zbyt oszczędna, i surowa. Na tle tej tendencji raziła nieco swą pogodną jasnością i dopracowaniem w szczegółach melina bandytów.

Z prawa *couleur local* skorzystała tu niewątpliwie, podobnie jak w całej inscenizacji, sama renesansowa tematyka utworu. To wszystko łącznie z odnotowanymi wyżej zabiegami reżyserskimi i dramaturgicznymi, jak odciążenie ról z kwestii nie pozostających w bezpośrednim związku z akcją i z balastu melodramatycznego gruchania, jak koncepcja roli Homodei czy uproszczenia w postaci Angela, wszystko to, co silnie wyeksponowało w inscenizacji problematykę psychologiczno-moralną i sztukę uwzniośliło, nadało jej polor klasyczności. Przy dążeniu do zbliżenia sztuki do widza konsekwencje takie wydają się trudne do uniknięcia. *Angelo* — podobnie jak wiele dramatów

romantycznych — jest w tekście bardziej „teatralny" niż sceniczny. Dla uzyskania niezbędnego poziomu scenicznego, wyrazistości akcji i napięcia dramatycznego, musiało się poświęcić wiele z tego, co stanowiło romantyczny koloryt sztuki. Poddana ona została surowym rygorom wytrawnej reżyserii Wilama Horzycy. Zasługą reżysera przedstawienia, które trzyma widzów w napięciu nerwowym przez wszystkie pięć odsłon, jest osiągnięcie tak bogatych efektów scenicznych z tekstu, obfitującego w dłużyzny i wydającego się w czytaniu materiałem na płaczliwy i targający serce melodramat. Wysokiej klasy reżyseria, dbała nawet o drobne szczegóły topografii scenicznej, zdobyła dla sztuki Wiktora Hugo tylekroć już dla sceny wrocławskiej z powodzeniem zdobywanego widza. Ambitną realizację *Angela*, pierwszą w Polsce od lat siedemdziesięciu, będącą zarazem pierwszym i dotąd jedynym wystawieniem w Polsce sztuki wielkiego pisarza francuskiego w obchodzonym przez całą postępową ludzkość jego roku jubileuszowym, dodajemy z satysfakcją do niemałych tegorocznych sukcesów wrocławskiego teatru.

Stanisław Pietraszko

MAGAZYN MÓD[1]

Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu świadomie wybrały odkrywczą drogę w dziedzinie repertuaru. Po *Komedii* A. Korzeniowskiego mieliśmy (mniej udaną) prapremierę *Żółtej szlafmycy* Fr. Zabłockiego, wyróżnione nagrodą państwową przedstawienie *Człowieka z karabinem* Pogodina, wreszcie ambitny Teatr Kameralny przyniósł prapremierę *Magazynu mód* I. A. Kryłowa. Wrocław otrzymał zupełnie nieznaną komedię z początku XIX wieku — i równocześnie lekcję historii literatury. Kryłow jako dramaturg? To niemal zaskakiwało.

Życie i twórczość Kryłowa ogarnia wielkie połacie historii (1769—1844). Dzieciństwo Kryłowa sięga okresu buntu Pugaczowa, młodość — wielkiej rewolucji francuskiej. W dojrzałych latach bajkopisarza armie Napoleona depczą ziemię całej Europy, by wreszcie stratować i rosyjską. Kryłow jest świadkiem tragedii dekabrystów, przeżywa Puszkina. U schyłku życia spotyka się z ideologią rewolucyjnych demokratów. Jego dramaturgia związana jest z okresem młodości. Oprócz wypadków historycznych wzbogaca ją doświadczenie społeczne chłopca — samouka, wywodzącego się z kręgów nieszlacheckich. Ojciec, Andrzej Prochorowicz, był oficerem orenburskiego pułku piechoty i z trudem, po wieloletniej żołnierce, dosłużył się rangi kapitana. W roku 1775 został zwolniony na własną prośbę i osiedlił się w Twerze. Po jego śmierci rodzina popadła w nędzę. Biograf Kryłowa N. Stiepanow[2] podaje za A. Żyzniewskim: „Matka przyszłego bajkopisarza zmuszona była zdobywać środki do życia rodziny czytając modlitwy za umarłych w bogatych szlacheckich i kupieckich domach"[3]. Ośmioletni (*sic*) Kryłow otrzymał stołek kancelaryjny w sądzie ziemskim. Został „podkancelarzystą", choć siedząc na krześle urzędniczym nie sięgał nogami podłogi. Tak rozpoczynał swą karierę mały Kryłow, by zostać wielkim. Krzesło stało się stopniem pomnika, ponieważ młody chło-

[1] Iwan A. Kryłow, *Magazyn mód*, komedia w 3 aktach. Przekład Wacławy Komarnickiej. Reż. Stanisława Bugajskiego. Scena Kameralna PTD we Wrocławiu.

[2] Н. Степанов, И. А. Крылов. Москва 1949, s. 5.

[3] А. Жизневский, Поминки по И. А. Крылову. Тверь 1895, s. 2.

piec dążył wszędzie do spotkania z narodem. Jeszcze jako podrostek, według świadectwa twerzanina, Kryłow „ze szczególnym upodobaniem odwiedzał zbiorowiska ludu, szynki, huśtawki i bitwy na pięści, gdzie rozpychając się między prostym tłumem, chciwie wsłuchiwał się w mowę pospólstwa. Nierzadko przesiadywał całymi godzinami na brzegu Wołgi, naprzeciw kobiet piorących chusty, i kiedy wracał do swoich kolegów, opowiadał im zabawne anegdoty i przypowiastki, które zasłyszał z ust rozmownych praczek“[4]. Prócz tego, jako urzędnik stanu ziemskiego, niemało dowiedział się o życiu współczesnym. Żądza poszerzenia kręgu doświadczeń wyznaczała chłopcu nieodparcie jeden kierunek — Petersburg. Spotkał się z nim w roku 1782.

Scena petersburska witała go *Niedorostkiem* Fonwizina, wyśmiewającym społeczny model wychowania ziemiańskiego maminsynka na głuchej prowincji. Zasadnicze ostrze satyry skierowane było przeciw zwierzęcej moralności władców dusz pańszczyźnianych. Śmiała myśl rosyjskiego Oświecenia podważała pańszczyźniany układ stosunków despotycznego carstwa, wydając w osiem lat później (1790) *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Katarzyna II chcąc utrwalić jedynowładztwo nie zdołała podporządkować sobie przedstawicieli rosyjskiego Oświecenia, zyskała natomiast Woltera, Diderota i innych. Diderota oczarowała najbardziej[5]. Po ukończeniu prac nad *Encyklopedią* twórca jej jedzie do Petersburga i tu wypracowuje dla carowej dziesiątki projektów z dziedziny kultury, odmawiając spotkania z przedstawicielami postępowej części społeczeństwa rosyjskiego. Dzieje się to jeszcze w roku 1773[6]. Natomiast działacze rosyjscy nie dają się przekonać ideologicznie i dlatego trzeba ich złamać. Po kolei zamykane są satyryczne pisma znienawidzonego przez Katarzynę Nikołaja Nowikowa, czołowego przedstawiciela rosyjskiego Oświecenia. W roku 1769 przestaje wychodzić jego Truteń, w 1773 Malarz (Живописец), w 1774 — Sakiewka (Кошелёк). Ziarna oświeceniowego posiewu depczą buty stupajki. Oczywiście bezskutecznie.

Kontynuatorem najlepszych tradycji satyry Nowikowa został młody, zaledwie dwudziestoletni Kryłow. Na początku roku 1789 Petersburg otrzymuje *Pocztę duchów, czyli uczoną, moralizującą i krytyczną korespondencję arabskiego filozofa Malikulmulka z wodnymi, powietrznymi i podziemnymi duchami*. Społeczna siła ataku na stosunki pańszczyźnianej Rosji przewyższyła tu siłę uderzeń redaktora Trutnia. Całość składała się z 48 listów skreślonych przez elfy, gnomy i tym podobne duszki, obdarzone mocą przenikania w najciaśniejsze kąty. Jest rzeczą oczywistą, że potrafiły one z nich wywlec sprawy skandaliczne. Świadectwem wagi problematyki poruszanej w listach do Malikulmulka była teza, jakoby *Poczta duchów* wyszła spod pióra Radiszczewa, względnie autor *Podróży* był jej współredaktorem. Nic też dziwnego, że *Poczta duchów* podzieliła los pism Nowikowa. Represje załamały także linię rozwoju następnego pisma Kryłowa — Widza (Зритель) (1791—1793). Nad Kryłowem roztoczono nadzór policyjny. Ostatnie jego pismo — Sankt-Petersburski Merkury — zatraciło zupełnie walczący charakter. Wraz z jego upadkiem milknie na zawsze satyryk-publicysta. Z doświadczeń redakcyjnych wyrosną jeszcze dwie komedie Kryłowa: *Magazyn mód* i *Lekcja dla córek*, kontynuujące walkę

---

[4] Северная Пчела, 1846, nr 292. Tekst ten podaje Н. Степанов, *op. cit.*, s. 6.

[5] Г. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. Москва-Ленинград 1951, s. 73. Fragment listu Diderota do Katarzyny II.

[6] Г. Макогоненко, *op. cit.*, s. 75.

Poczty duchów z manierą francuszczyzny. *Magazyn mód* zapewnił autorowi trwałe miejsce w teatrze.

Kariera Kryłowa-dramaturga rozpoczęła się od napisania opery komicznej *Wróżka*. (Niesłusznie w programie teatralnym przetłumaczonej jako *Kawiarka*. Кофейница oznacza wróżkę, przepowiadającą z ziaren kawy. Patrz D. H. Ушаков, Толковой словарь русского языка. Москва 1935—1940, s. 1490). Powstała ona w latach 1783—1784. Jej fabuła, niezbyt wyszukana, zawierała silne antypańszczyźniane tendencje, tak charakterystyczne dla młodzieńczej twórczości Kryłowa. (Tendencje te później osłabną. Kryłow nigdy nie zdoła dojść do pozycji Radiszczewa). Młodociany autor zaniósł operę znanemu drukarzowi Breitkorffowi i otrzymał honorarium w wysokości 60 rubli. M. Łobanow zanotował: „Autorowi zatrzepotało z radości serce; był to jego pierwszy utwór, pierwsza nagroda za młodzieńczą pracę literacką. Jednak ze względu na swą namiętność do czytania poprosił, aby mu zapłacono nie pieniędzmi, lecz książkami i otrzymał Racine'a, Moliera i Boileau"[7]. Następnym utworem była tragedia pisana wierszem — *Filomela* (1786). Gatunek literacki *Wróżki* — operę komiczną — kontynuowała *Zwariowana rodzina* (1786). Miażdżącą rozprawę z panegiryzmem, którym żałosne talenciki okadzały salony dworskie, stanowił *Twórca w przedpokoju* (1786). Tutaj Kryłowowi świetnie udała się stypizowana postać wierszoklety Rymołapa, szukającego źródeł natchnienia w kaletach możnych. Tę rozprawę pogłębiają i zaostrzają *Figlarze* (1788). Spadkobiercą cech Rymołapa został tu Rymokrad. *Figlarze* — to przykład rosyjskiego pamfletu oświeceniowego o nietajonym prawie adresie. Współcześni widzieli w nim osobistą, a równocześnie uogólnioną rozprawę z reprezentantem szlacheckiej literatury Jakubem Kniażninem. Obiektywnie — był to zaciekły, namiętny atak na niewolnicze naśladowanie obcej literatury tak charakterystyczne dla arystokracji. Kryłow widział w Kniażninie przedstawiciela obcej mu grupy społecznej, która rościła urojone prawo do całego dziedzictwa kulturalnego Rosji i uważała siebie za jedynego jej twórcę. „Przeciwko temu to mniemaniu arystokratów — pisze G. A. Gukowski — przeciwko tym pretensjom do przewodnictwa w literaturze i życiu kraju powstał Kryłow, »chłopczyna«, zwykły »pachołek«, człowiek z szarego tłumu, z ludzi mało znaczących... z psychiką inteligenta-liberała... Sprawa była nie osobista, lecz ogólna. Kryłow wypowiedział wojnę rozkładowi obyczajów, demoralizacji, wyuzdaniu świata arystokracji. Rodzina Kniażnina stanowiła tutaj typowy, jaskrawy przykład, model znienawidzonego wzoru społecznego"[8].

Z kręgu obyczajowej problematyki przechodzi Kryłow do zagadnień społeczno-politycznych. Rok 1800 przynosi *Podszczypę* — ciętą satyrę na Pawła I i jego reżim. Kryłow w heroikomicznym utworze wyśmiał nielitościwie cara, bijącego pokłony Berlinowi. *Podszczypa* nie była, zresztą jak i inne utwory sceniczne, płochą igraszką — zawierała groźne tendencje antymonarchistyczne. Kryłow pokazał śmiesznego królika i zapewnił widza, że nic w nim nie ma ponadto. *Podszczypa* rozeszła się szybko w rękopisach, gdyż na legalny druk musiała zaczekać aż do roku 1871. Stała się szczególnie popularna w kręgach dekabrystowskich. O jej poczytności wśród liberałów tego okresu świadczy młodzieńczy wiersz Puszkina — *Miasteczko*.

Jeszcze uprzednio powstały: w r. 1788 *Amerykanie*, w 1798 — *Proszek nasenny, czyli porwanie wieśniaczki*. Na dworze Golicyna napisał Kryłow *Pieroga* (1799—

---

[7] М. Лобанов, Жизнь и сочинения И. А. Крылова, СПБ 1847, s. 5.
[8] Г. А. Гуковский, Заметки о Крылове, XVIII век. Сборник 2, 1940, s. 151—152.

1801), uderzającego w Karamzina i sentymentalizm. *Hultaj* (1800—1805) fragmentami swymi (nie został bowiem ukończony) zaświadczał stały wzrost realizmu w twórczości scenicznej Kryłowa. Do rozprawy z cudzoziemszczyzną stanęły: *Magazyn mód* (1807) i *Lekcja dla córek* (1807). Czarodziejska opera *Ilia bohater* (1807), wzmacniająca uczucie patriotyzmu, zamykała ważniejszy dorobek dramaturgii Kryłowa. Rozwój realizmu, coraz śmielsze wykorzystywanie języka potocznego, pogłębianie wartości historyczno-poznawczych, wyznaczały kierunek rozwoju tej twórczości.

Aby należycie ocenić wrocławskie przedstawienie *Magazynu mód*, należy jeszcze parę słów powiedzieć o Kryłowie-teoretyku teatralnym, zaciekle walczącym ze skamieniałą, arystokratyczną sceną pseudoklasyczną.

Figlarze, uderzający w kniażninowski typ społeczny i kulturalny, zamknęli przed Kryłowem sceny petersburskie. Potentat ówczesnej dramaturgii, Kniażnin, wziął niezbyt bohaterski odwet na uprzykrzonym przeciwniku. Gorąca krew młodego Kryłowa i poczucie niewątpliwej słuszności wzmogły upór komediopisarza i pogłębiły rozdźwięk między nim a dyrektorem Sojmonowem oraz Kniażninem. Pisarz nie ustępował. Formułuje wyraźnie swoje postulaty w dziedzinie komediopisarstwa. Wypływają one ze społecznej pozycji Kryłowa. Brzmią: Rozluźnić rygory klasycystyczne, jeżeli godzą one w realizm sytuacji. Dopuścić przedstawicieli warstw uciskanych na scenę, zachowując prawdę o ich postawie moralnej i intelektualnej. Ożywić mową codzienną, potoczną zakrzepły dialog klasyczny, zachować prawdę w rysunku postaci, przezwyciężyć umowność, tradycyjną personifikację losu ludzkiego. I, co najważniejsze, jeżeli idzie o komedię — winna być ona satyrą, a nie zabawą[9]. W *Poczcie duchów*, mając na uwadze współczesną produkcję komediową, Kryłow ironizuje zwracając się do autorów: „Sens i ostrość (w komedii) nie na miejscu, znajomość zasad teatralnych zupełnie nie potrzebna; wystrzegajcie się przede wszystkim napaści na wady, gdyż komedię wyśmiewającą jakieś przypadłości policzy się tutaj za atak osobisty; wystrzegajcie się przydawać waszym utworom ostrości dowcipu, gdyż tutaj rozumna mowa zostanie uznana za rzecz ubliżającą przyzwoitości i dobrze by było, aby wasi bohaterowie rozmawiali nie tak prostacko i szorstko, jak rozmawiają pijanice i pomyleni“[10].

Wniosek z tego jest prosty — komedia Kryłowa była utworem walczącym, niesfornym, zanurzonym w realia życia społecznego. Młody reżyser *Magazynu mód*, Stanisław Bugajski, w zasadzie opanował tekst i sytuacje, wybrał zdecydowane koncepcje postaci. Szczególnie śmiało i odkrywczo potraktował Lizę, córkę Sumburowa, sentymentalną i gnuśną pannicę zapadłej prowincji. Było w tym ostre, lecz słuszne psychologicznie stypizowanie. W tej roli zupełnie dobrze wypadła Łucja Burzyńska. Lestow (Igor Przegrodzki), jej wielbiciel, ptak z gatunku fircykowatych, guciowatych, niepotrzebnie ze zbyt wielkim przejęciem dramatyzował twarz i głos w chwilach małych awanturek matrymonialnych. Lestow to przecież lekkoduch i takim należało go ukazać w różnych sytuacjach. Przegrodzki miał bardzo niezdecydowane wejścia — wszedłszy zaś często błąkał się po scenie, jakby w poszukiwaniu zagubionej w pewnej chwili swej własnej postaci. (Reżyser winien częściej oglądać przedstawienie z widowni). Prawdziwą „damę powiatową“ stworzyli reżyser i aktor (Halina Drohocka) z postaci Sumburowej. Drohocka nie wygrała jednak pierwszego spotkania z Lestowem

9 Н. Степанов, И. А. Крылов, s. 56.
10 И. А. Крылов, Полное собрание сочинений. Т. I. Москва 1946, s. 251.

(akt I, scena 2). Prowincjonalna kwoka nie mogłaby opanować przecież tak doskonale swej złości i lęku przed pomieszaniem planów małżeństwa Lizy: „A! Przepraszam, nie poznałam pana“ — w konsytuacji nie mogło brzmieć słodko. Jakże Sumburowa mogła przyglądać się obojętnie pijanemu Antropowi (akt I, scena 10), skoro w ogóle żywiła pogardę dla poddanych?

Wiele szczerych słów uznania należy się Barbarze Krafftównie za odtworzenie roli uroczej, sprytnej Maszy, panny sklepowej magazynu m-me Caret, francuskiej awanturnicy dorabiającej się majątku na głupocie i pustocie modniś rosyjskich schyłku w. XVIII i pocz. XIX. Masza wnosiła molierowską konwencję subretki i w jej ramach grała uroczo. Pewne zmęczenie uwidoczniło się w jej grze pod koniec przedstawienia, zwłaszcza w momencie dobijania się Sumburowa do drzwi (akt III, sc. 11), kiedy Masza oczekuje zjawienia się policji wraz z niegodziwym Triché. W scenie tej zabrakło niepokoju. Rolę łotra-Francuza, monsieur Triché, robiącego na ziemi rosyjskiej przeróżne niegodziwe *affaires*, świetnie zagrał Jerzy Adamczak. Monsieur Triché był groźny, podły i mały. Był to swoisty typ pasożyta społecznego, wyhodowany na organizmie kosmopolitycznej warstwy magnackiej pańszczyźnianej Rosji. Rozprzestrzenił się szybko i sięgnął do innych warstw. Znacznie słabiej wypadła Julia Elsner w roli m-me Caret. Po prostu nie przekonywała. Była martwa jak pomocnica Maszy, Annuszka (Hanna Chmielewska). Reżyser był chyba tutaj bezsilny.

Dyskusję z reżyserem przeprowadzę dopiero teraz — nad postaciami Antropa i Sumburowa. Szczególnie Antropa.

Rysując sylwetkę Kryłowa-dramaturga wyprowadziłem wniosek: komedie Kryłowa służą nie zabawie, lecz poprawie zabagnionych stosunków obyczajowo-społecznych. Są satyrą. Osądu moralnego nad panem dokonuje Kryłow przy pomocy sługi. Sługa najczęściej jest postacią pozytywną jego komedii. Zawarta jest w niej mądrość ludowa, sprawdzona w trudnym doświadczeniu społecznym. I jeszcze jedno, mniej ogólne — *Magazyn mód* Kryłow pisze w r. 1807, w okresie pierwszych wojen napoleońskich, pokoju w Tylży, w okresie wzmożonej reakcji przeciw francuszczyźnie. Ta ostatnia uwaga ma swoje konsekwencje w interpretacji postaci Sumburowa, całość natomiast dotyczy Antropa.

Tutaj reżyser postawił na zabawę, farsę. Antrop, miotający się po scenie z głupim wyrazem twarzy, stał się postacią groteskową. Czy do tego upoważniła reżysera notatka sytuacyjna komediopisarza, stwierdzająca, że „Antrop wchodzi i gapi się“? Czyż Ryszard Michalak gapił się? Nie... wygłupiał się. Proszę to teraz pogodzić z tekstem włożonym w usta Antropa, rozpoczynającym właśnie ów osąd panów pańszczyźnianych:

A n t r o p (*do Lestowa*): Jaśnie pan mi wybaczy, że mu przerwę — czyż to te stroje nosi się na codzień, że ich tak dużo porobiono?

L e s t o w (*na stronie*): A to ci nowa tortura! (*do Antropa*) Ależ na Boga jedynego cię zaklinam, wysłuchaj mnie. Chodzi mi o to, żebyś powiedział...

A n t r o p: Niezgorzej! Muszę powiedzieć, że u nas nawet w wielkie święto nikt się tak nie stroi!

L e s t o w: O, dręczycielu! Czy będziesz mógł wyświadczyć mi wielką łaskę — chodzi mi tylko o parę słów.

A n t r o p: Jaśnie pan mi wybaczy, zaraz powie pan swoje. W takim razie, jakież są stroje świąteczne?

L e s t o w (*na stronie*): Nie ma rady, muszę wdać się z nim w przyjacielską pogawędkę — może prędzej posłucha. (*do Antropa*) Tutaj, przyjacielu, nikt nie zna takich różnic, jak u was na wsi. Tutaj ludzie na codzień ubierają się, piją, jedzą i zachowują się tak samo jak w święta — słowem, takie to miasto, że tu nawet w dzień powszedni jest święto. No, masz, wszystko ci opowiedziałem. Teraz ty mnie wysłuchaj: bardzo mi na tym zależy, aby twoja panienka się dowiedziała...

Antrop: Ależ zwyczaje! Ależ zwyczaje! No to, dopraszam się łaski jaśnie pana, skoro tu w wielkim tygodniu obchodzi się karnawał, to może czasem wigilia wypada na Wielkanoc?

Nie chodzi mi o to, aby uczynić Antropa ponurym sędzią ludowym. Byłby to fałsz. Ale fałszem jest również szarżujący, głupawy Antrop Michalaka. Czym się różni Antrop w jego interpretacji od wieśniaka z *Jak wam się podoba* Szekspira? Niczym. Ta sama gra, a nie prawda charakteru, a przecież ani ludzie tych autorów, ani epoki tak odległe nie mogą być identyczne. Reżyser więc stworzył Antropa dla aktora, a nie na odwrót. Tego też nie mógł przewidzieć Kryłow i roli nie zmienił.

Mniejsze zastrzeżenia budzi Sumburow i, być może, są one subiektywne. Posłuchajmy charakterystyki tej postaci, dokonanej przez Kryłowa i włożonej w usta Lestowa: „Pan Sumburow to człowiek stary, dobry wprawdzie, ale porywczy i rozmiłowany w starych rosyjskich zwyczajach. Tylko wówczas staje się szczęśliwy, kiedy może wymyślać na modę lub na cudzoziemców. W dodatku taki z niego dziwak, że najmniejsze głupstwo popełnione przez kogokolwiek z jego rodziny pali go wstydem niby zbrodnia okrywająca hańbą cały ród" (akt I, scena 1).

Czy warto było takiemu oryginałowi doklejać jeszcze nos? Chyba nie — zbyt wielką go darzy sympatią Kryłow, walczący z manią francuszczyzny, będącą wówczas zagadnieniem bardzo istotnym. Zresztą Stanisław Janowski w chwilach perypetii na scenie zmieniał swą sylwetkę wewnętrzną na korzyść tekstu i wtedy mu nos nie pasował. Farsowość wyraźnie i tu szkodziła. Prowincjonalny oryginał, widzący przyczynę upadku ekonomicznego kraju jedynie w magazynach mód, był i tak wystarczająco śmieszny. Nie należało jednak tej śmieszności podkreślać, aby nie zrobić z niej jedynej cechy postaci. Na to nie pozwalał Kryłow. Reżyser winien to przemyśleć, bo aktor grał dobrze.

Wreszcie parę słów o przekładzie. Tłumacze Kryłowa natrafiają na szczególne przeszkody. Jego język, jak wiemy, jest nasycony mową potoczną, porzekadłami, przysłowiami — właśnie tą mową praczek twerskich i — jak ironicznie się wyrażał sam Kryłow w *Poczcie duchów* — „pijanic i pomylonych". Tłumacze bajek: Franciszek Salezy Dmochowski, Baryczka, Kaczkowski, czy wreszcie Komar[11] — niezbyt sobie z nim poradzili. Zatracił się miąższ społeczny języka Kryłowa — rzecz ogromnie istotna. Przekład Wacławy Komarnickiej jest literacko poprawny, miejscami nawet dobry, zastępujący oryginalne porzekadła rosyjskie naszymi odpowiednikami, np.: Masza: „Tak, tak, idźcie szukać wiatru w polu". Oryg.: „Да! да! — идите испустя лето, да в лес по малину" (akt III, scena 13).

W całości jednak w znacznym stopniu wyparował z tekstu żywy, jędrny język. Szczególnie razi to w partiach Antropa, gdzie występował on w postaci skondensowanej, najpełniejszej. Antrop zafukany przez Sumburową (akt I, scena 2) mruczy: „Эка беда, и так уж от молчания — то на запятках в целый день выбьёшься..." W tłumaczeniu otrzymaliśmy: „A to ci niedola, i tak już człowiek przez cały dzień musi milczeć tkwiąc z tyłu za powozem". Literacki wybitnie zwrot imiesłowowy „milczeć tkwiąc" jest zupełnie obcy skrótowemu, plastycznemu myśleniu chłopa. „Баринь, сударь — плохо!" — krzyczy zaniepokojony Antrop (akt II, scena 8). W tłumaczeniu zwarte „плохо" rozciąga się w „nieszczęście się stało". Czy należało Antropowe: „Не дадуть рта разинуть" (akt I, scena 6) tłumaczyć uperfumowanie: „Nie pozwolą nawet ust otworzyć"? Tutaj na pewno należało

[11] I. A. Kryłow, *Bajki wybrane*. Książka i Wiedza, 1951.

„рот" tłumaczyć jako „gęba", nie obawiając się wulgaryzacji, tym bardziej że w miejscu zupełnie nieusprawiedliwionym tekstem tłumacz nieporadną, grubo ciosaną mowę chłopską skaził żargonem, i to raczej dwudziestowiecznym, lumpenproletariackim. Np. Antrop: „Nie, ja to już dokumentnie wypośrodkowałem, że jego nie zabito". Oryg.: „Ну да уж я точно догадался, что его не убили" (akt I, sc. 7). Po co owe „dokumentnie wypośrodkowałem"?

Jeszcze dla dokumentacji — język Sumburowa. Dla wszystkich jest jasne, że Sumburow nie znosi obczyzny. Czy tłumacz to potwierdza? Nie zawsze. Znów kilka przykładów:

Sumburow (o Maszy — akt III, scena 6): „Tak, widać że jest czymś niezmiernie zaaferowana". Oryg.: „Да, она в большом угаре".

Sumburow (do Maszy — akt I, scena 8): „....rozumiesz więc, że nie chcę się zblamować". Oryg.: „...так, чтоб, знаешь, не ударить лицом в грязь".

Sumburow (do Maszy — akt III, scena 12): „Cóż za niestworzony koncept!" Oryg.: „Преглупая выдумка".

Rzeczywiście — cóż za niestworzony koncept! Tłumacz jest tutaj trochę w sytuacji księcia Czartoryskiego, który występując przeciwko obcej nazwie „uniwersytet" zalecał słowo „wszechnica", dodając, że jest to *plus polonais*. Przy tłumaczeniu potrzebna jest po prostu większa troskliwość i historyczna wiedza o języku. Usterki te, zarówno wymienione przeze mnie, jak i nie wymienione, dadzą się jednak łatwo z tłumaczenia, ogólnie cennego, usunąć.

Wrocławskie przedstawienie *Magazynu mód* dzięki tłumaczeniu Wacławy Komarnickiej, inwencji repertuarowej dramaturga Ireny Bołtuć-Staszewskiej, pracy ambitnego młodego reżysera i zespołu aktorskiego dało nam pełniejszy obraz Kryłowa, którego większość z nas znała jedynie jako autora bajek. Wyraźniej zarysowuje się obecnie walczący Kryłow-komediopisarz, daleki od burżuazyjnej koncepcji jowialnego Kryłowa-bajkopisarza. Nie oznacza to jednak przesunięcia akcentu wartości z bajek na komedie — wskazuje tylko na wszechstronność i postępowość pisarza. Dramat Kryłowa, tak samo jak publicystyka, był drogą do realizmu i mistrzostwa bajek. Była to droga niewątpliwie ciekawa, często równoległa, czego świadectwem jest właśnie *Magazyn mód*.

Tymoteusz Karpowicz

ZIEMIE ZACHODNIE W TEATROLOGII POLSKIEJ

Po licznych sukcesach odniesionych w latach ostatnich przez teatry polskie działające na terenie Ziem Zachodnich, które powróciły do Polski w r. 1945, zainteresować może każdego czytelnika polskiego odpowiedź na pytanie, jak przedstawia się na tych ziemiach sprawa teatralnych tradycji polskich sprzed roku 1945?

Odpowiedź może okazać się tym bardziej interesująca, że pewien dorobek badawczy w tym zakresie już istnieje. Najwięcej miejsca zajmują w nim bez wątpienia dzieje teatru polskiego w Gdańsku. W pierwszym tomie książki Karola Estreichera, *Teatra w Polsce*. Kraków 1873, znajdziemy już półtorej strony liczące zestawienie polskich występów teatralnych z w. XVII—XIX. Pracę zainicjowaną przez historyków teatru podjęli historycy literatury, którzy zajęli się miejscową produkcją dramatyczną. Punktem wyjścia stał się dla tych badań artykuł Aleksandra Brücknera, *Polnisch-russische Intermedien des XVII Jahrhunderts*, Archiv für Slavische Philologie, 1891, ostatnim ich przejawem — artykuł Tadeusza Witczaka, *Gdańska „Tragedia o bogaczu i Łazarzu" w rękopisie z r. 1643*, Pamiętnik Literacki, 1952, nr 1/2. Witczak zestawił obfitą listę wzmianek poświęconych gdańskim dramatom w opracowaniach polskich, niemieckich oraz polskim recenzjom z tych ostatnich.

Dziś wiedzę naszą o przeszłości polskiego teatru w Gdańsku czerpiemy przede wszystkim z następujących prac: Zestawienia orientacyjne podał Ludwik Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warszawa 1935, s. 13. Zarys dziejów do roku 1811 opracował Simon w artykule *Z dziejów teatru polskiego w Gdańsku. Garść notatek*. Rocznik Gdański, 1932, s. 240. Simon nie znał artykułu K. Różyckiego w Gazecie Gdańskiej (także w Gazecie Toruńskiej). Różycki odnalazł afisz polskich przedstawień z roku 1793 i podał w swoim artykule jego tekst, przedrukowany następnie w książce W. Koryzny (Romana Fijałkowskiego), *Z historii Teatru Polskiego w Ogrodzie Potockiego i Spółki budowlanej Pomoc*. Poznań 1898, s. 34. Po raz drugi przedrukował go Stanisław Dąbrowski, w oświetleniu bardzo cennych zdobyczy archiwalnych warszawskich, w artykule *Pierwsze występy aktorów warszawskich w Gdańsku w r. 1793*. Przegląd Bydgoski, 1935, nr 1/2. Wprowadzeniem do studiów nad występami zespołów angielskich, tak silnie powiązanych z naszymi dziejami w epokach staropolskich, jest artykuł Wacława Borowego, *Angielscy komedianci w Polsce*. Scena Polska, 1938, nr 4. Wszystkie te prace zaznajamiają z problematyką wydarzeń teatralnych w Gdańsku w latach 1618—1811,

a uzupełnić je można wzmianką o przedstawieniach Teatru Polskiego z Poznania w roku 1893 w wymienionej już broszurze Koryzny. Garść informacji o występach polskich zespołów zawodowych z Grudziądza, Bydgoszczy, Poznania, czy głośnej „Reduty“ w dwudziestoleciu podał S. Papée, *Dziesięć lat teatru w Polsce zachodniej (1918—1928)*. Poznań 1930, s. 36.

Bez porównania uboższy jest tego rodzaju dorobek, jeśli chodzi o tereny byłych Prus Wschodnich. W *Dykcjonarzu* wskazał Simon na działalność teatrów szkolnych w Braniewie i Reszlu na Warmii, w w. XVII i XVIII, opierając się o badania niemieckie oraz staropolskie druki zarejestrowane w bibliografii Estreichera. Notując dworski teatr Krasickiego w Lidzbarku Warmińskim powołał się na wzmiankę w książce Stanisława Windakiewicza, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków 1921, s. 91. Sprostował wreszcie pomyłkę Estreichera dotyczącą Elbląga, którego dzieje teatralne w opracowaniu niemieckim recenzowali następnie: Wiktor Brumer, Pion, 1938, nr 5 oraz Borowy we wspomnianym już szkicu o komediantach angielskich. Na ocenionej przez tych dwóch badaczy książce niemieckiej oparła się też najwyraźniej Janina Krausowa w swym artykule *Szekspir debiutował w Elblągu*. Dziennik Literacki, 1950, nr 18. O wycieczkach zespołu poznańskiego do Sztumu i Lidzbarku Warmińskiego można się dowiedzieć z broszury Koryzny.

Działalność szkolnego teatru pijarskiego z w. XVIII w wielkopolskim Międzyrzeczu zarejestrował znowu Simon w *Dykcjonarzu*, powołując się na programy teatralne, znane częściowo Estreicherowi, częściowo włączone przez Ludwika Bernackiego do jego zbioru *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, częściowo wreszcie odszukane przez samego autora w bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego.

O tym jednak, co się działo na ziemiach pozostałych tego regionu tudzież na Pomorzu Zachodnim, brak informacji w opracowaniach historyczno-teatralnych poza notatkami Koryzny o wycieczkach poznańskiego zespołu do Piły (1895) i Stargardu (1892).

Polepszy się nieco sytuacja, kiedy uwagę naszą przeniesiemy na regiony śląskie. Jedyny w swoim rodzaju zabytek śląskiej komedii rybałtowskiej odkrył, wydał i opatrzył komentarzem rzeczowym Aleksander Rombowski, w artykule *Zabytki śląskiej literatury mieszczańskiej ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*. Pamiętnik Literacki, 1951, nr 2. (Dotyczy życia literackiego Byczyny i Kluczborka). Garść informacji o polskich przedstawieniach zawodowych i amatorskich w Bytomiu, Opolu, Raciborzu i Wrocławiu w w. XIX znajdzie się we fragmencie obszerniejszej pracy Kazimierza Olszewskiego zatytułowanej *Kraków teatralizuje Śląsk*. Wieczory Teatralne, 1950, nr 9/10. Zarys tego typu w odniesieniu do Wrocławia ogłosił Zbigniew Raszewski, *Dzieje teatru polskiego we Wrocławiu (1797—1900)* Zeszyty Wrocławskie, 1952, nr 2. Występy zawodowe i amatorskie w miastach odzyskanego obecnie Śląska w czasach plebiscytu, a dalej działalność objazdową teatru katowickiego na Śląsku Opolskim w dwudziestoleciu, omówił Marian Sobański w książce *Teatr polski na Śląsku (1922—1937)*. Katowice 1937. (Recenzja Władysława J. Dobrowolskiego w Rocznikach Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku, 1938, s. 403). Poszczególnym zagadnieniom objętym przez tę książkę poświęcone są osobne broszury: *Pierwszy sezon teatru polskiego na Górnym Śląsku 1920/1921. Teatr Górnośląski pod dyrekcją Henryka Cepnika*. Lwów 1922 oraz *Tolerancja niemiecka w świetle prawdy. Na tle znieważenia artystów teatru polskiego z Katowic w Opo-*

lu. Poznań 1929. (Toż w języku francuskim: *La Tolérance allemande sous son vrai jour. Quelques informations sur l'outrage des artistes polonais de Katowice à Opole.* Poznań 1929).

Kilkanaście tytułów wymienionych w tym szkicu kryje za sobą problematykę, której istnienia przeciętny czytelnik polski, a pewno i niejeden badacz wcale nie podejrzewa. Wiemy bowiem już dzisiaj, że na terenie Ziem Zachodnich wykazać można działalność wszystkich typów teatru znanych na pozostałych ziemiach Polski, a więc teatru szkolnego, amatorskiego (w tym staropolskiego-mieszczańskiego i dworskiego) oraz zawodowego.

Najstarsze przekazy dotyczą pierwszego typu i to z terenu Gdańska. Niemieckiemu badaczowi, Janowi Bolte, zawdzięczamy wiadomość o przeszkodach, jakie władze gdańskie robiły w roku 1618 teatrowi polskiego kolegium jezuickiego w ogłaszaniu jego widowisk na terenie miasta. (Kolegium znajdowało się poza zasięgiem władz miejskich na ówczesnym Starym Szotlandzie, dzisiaj Stare Szkoty). Bolte przedrukował dokument mówiący o tych wypadkach w monografii wyzyskiwanej następnie przez uczonych polskich. (Oryginał wywieźli Niemcy do Berlina, Tadeusz Witczak odnalazł jednak już po wojnie skrót współczesny). Teatr kolegium jezuickiego działał i w XVII, i w XVIII w. — ostatni znany nam dziś przekaz pochodzi z roku 1767. Przedstawień szkolnych dotyczą też prawdopodobnie przekazy mówiące o występach z lat trzydziestych do dziewięćdziesiątych XVII w. na terenie miasta. Tym razem chodzi jednak zapewne o miejskie gimnazjum akademickie, gdzie uczono języka polskiego jeszcze i w wieku XIX.

Następne przekazy zarejestrowane przez Simona dotyczą teatrów kolegiów jezuickich w Braniewie (1623—1735), Reszlu (1633—1728) — na Warmii i w Międzyrzeczu (z w. XVIII) w Wielkopolsce.

Nie zwrócono natomiast do dziś zupełnie uwagi na dwa inne ośrodki, w których na pewno odbywały się przedstawienia teatralne. Jednym z nich jest Malbork, gdzie w roku 1680, w domu ofiarowanym przez Jana Kazimierza otwarto szkoły jezuickie. Stanisław Załęski, w książce *Jezuici w Polsce.* T. 4. Cz. III. Kraków 1905, s. 1196, mówi, powołując się na źródła, o miejscowych przedstawieniach okolicznościowych. Uczczono więc takim przedstawieniem wybitniejszych senatorów i deputatów w czasie pruskiego sejmiku przedelekcyjnego w roku 1696.

Drugim ośrodkiem zapomnianym jest Wałcz, przed rozbiorami miasto królewskie, później należące do rejencji kwidzyńskiej, dziś w województwie szczecińskim. Jezuici objęli tu miejscową szkołę już w roku 1618 (Załęski, *op. cit.*, s. 1177). Tutejszy teatr szkolny dawał zaś już przedstawienia nie tylko okolicznościowe, o których wspomina Załęski. Grał bowiem zupełnie regularnie, często po kilka razy w roku. Wspomina o tym Józef Łukaszewicz, *Historia szkół w Koronie i w Wielkim Księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do roku 1794.* T. 1. Poznań 1849, s. 265—266, powołując się na rękopiśmienną kronikę rezydencji wałeckiej. Kronika ta, pochodząca ze zbiorów Edwarda Raczyńskiego zachowała się szczęśliwie w zbiorach Miejskiej Biblioteki im. Raczyńskich w Poznaniu pod sygnaturą 65. Zawiera ona rzeczywiście bardzo wiele wzmianek o miejscowych przedstawieniach teatralnych w w. XVII i XVIII.

Nie należy również tracić z oczu szkół działających we Fromborku oraz we Wschowie, jest bowiem rzeczą bardzo prawdopodobną, że i tam działały polskie teatry szkolne.

Przesądzona wydaje się natomiast ta sprawa na Śląsku. Kolegium jezuickie w Opolu należało do prowincji niemieckiej, w przedstawieniach teatralnych panował więc tam obok łaciny niemiecki.

(Zob. Hermann Hoffmann, *Die Jesuiten in Oppeln*. Breslau 1934; rec.: W. Dzięgiel, Komunikat Instytutu Śląskiego w Katowicach, nr 11; S. Bednarski, Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku, 1936, s. 369). Podobnie było i we Wrocławiu. (Zob. M. Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*. T. 1. Berlin 1898). Wobec silnej jednak penetracji tych szkół przez żywioł polski warto zbadać, czy nie pozostawił on swych śladów także w życiu tamtejszego teatru szkolnego. Badania takie zresztą — o ile autorowi tego przeglądu wiadomo — już podjęto[1].

Warto by je chyba rozszerzyć i na Elbląg, gdzie także w epokach staropolskich dość silny był dopływ uczniów polskich do miejscowej szkoły miejskiej. (Zob. Marian Biskup, *Elbląg w czasach Rzeczypospolitej. Z problematyki historiograficznej miasta.* Przegląd Zachodni, 1952, nr 5/6).

Problematyka dawnego teatru szkolnego na Ziemiach Zachodnich jest w każdym razie bogata, obecny zaś stan badań zupełnie nie odpowiada jej doniosłości. Doniosłość tę powiększa fakt, że grając w tych regionach przez przeszło sto lat, miejscowe teatry szkolne wyrobiły sobie własny repertuar. Znamy go dziś nie tylko ze wspomnianych już drukowanych programów zawierających streszczenia. Spośród trzech staropolskich dramatów gdańskich — o których doszły nas wiadomości — zachowały się dwa. Wśród tych *Tragedia o bogaczu i Łazarzu* zawiera niezwykle interesujące intermedia o regionalnym, kaszubskim zabarwieniu. Wydaje się, że równie cenne mogły być teksty dramatyczne pochodzące z sąsiednich regionów. Jezuickie dramaty gdańskie i warmińskie pisano wprawdzie po łacinie, wiemy jednak, że miały intermedia polskie. Kronikarz rezydencji wałeckiej wiele razy powołuje się na *Liber Declamationum*, która musiała być po prostu nieznanym dotychczas kodeksem zawierającym miejscowy repertuar teatralny. Odszukanie tego rodzaju zabytków i ogłoszenie ciekawszych spośród nich należy do pilniejszych zadań naszej nauki o staropolskim teatrze i dramacie. W pracach, związanych z kongresem nauki, Kazimierz Budzyk i Jan Dürr-Durski postulowali ogłoszenie wspomnianego przed chwilą dramatu gdańskiego. Wydaje się, że Witczak, który tak sumienny komentarz rzeczowy dał w zanotowanym tu już artykule, jest powołany do tej pracy.

Badania nie powinny jednak ograniczyć się do strony literackiej. To, co wiemy o samych przedstawieniach z omawianych regionów, to właściwie tylko niewystarczająca garść dat i faktów. Nie zainteresowano się do dziś nawet budynkami, w których grały dawne teatry szkolne. Wiele z tych budynków trwało tymczasem do ostatnich lat, jak np. gmach w Wałczu, siedziba gimnazjum, w które przekształcono dawne kolegium, czy gmach Liceum Hosianum w Braniewie. Jeśli nawet uległy one zniszczeniu w ostatniej wojnie, to zachowały się ich wizerunki i opisy — dla teatrologa materiał pierwszorzędnej wartości.

Jedyny, znany nam dotychczas dzięki Rombowskiemu zabytek mieszczańskiego dramatu z Ziem Zachodnich jest późniejszy od pierwszych śladów działających tu polskich teatrów szkolnych. *Posła krotochwilnego*, utwór zapewne Jana Thyreusa Puklerzskiego odegrano chyba na weselu polskiego pastora z Byczyny w roku 1666.

Jeszcze późniejsze są wiadomości dotyczące działalności teatru dworskiego. Pierwszą wzmiankę o teatrze Ignacego Kra-

[1] Zob. J. Lewański, *Do dziejów teatru wieku szesnastego*, Pamiętnik Literacki, 1952, nr 1/2.

sickiego w Lidzbarku Warmińskim znamy z listu księcia biskupa z roku 1779 [2]. Tym razem można wskazać już nie tylko gmach, ale nawet i salę, gdzie według tradycji odbywały się przedstawienia [3]. Niestety, poza tą informacją dowiemy się już tylko o niektórych wykonawcach przedstawień (należała do nich m. in. Anna Charczewska, siostrzenica biskupa) tudzież — dzięki Stanisławowi Dąbrowskiemu — o dekoratorze Sylwestrze de Mirys, sprowadzonym przez Krasickiego z dworskiego teatru Branickich w Białymstoku. I tym razem ośrodek zasługiwałby na bliższą uwagę teatrologów, choćby znowu ze względu na nowatorstwo repertuarowe: *Krosienka* Krasickiego na pewno po raz pierwszy wystawiono w Lidzbarku.

Teatr zawodowy pojawia się na terenach Ziem Zachodnich bardzo wcześnie, wcześniej niż w jakiejkolwiek innej części dawnej Polski.

Będzie to początkowo teatr obcy, przede wszystkim angielski. Zespoły aktorów angielskich spotykamy na kontynencie, najpierw w Danii, już od roku 1585, stąd przedostają się one niebawem do Niemiec, w powrotnej drodze zaś do ojczyzny zahaczają prawdopodobnie już w roku 1587 o Gdańsk. Trzeba bowiem przypomnieć, że Gdańsk był wówczas siedzibą angielskiej kompanii handlowej. Aktorzy, dowiedziawszy się o tym, mogli słusznie liczyć na dobre przyjęcie i ułatwienie powrotu do kraju. Wizyty komediantów angielskich na wybrzeżu, Pomorzu, ziemi lubuskiej i na Śląsku będą się od tego czasu powtarzały w Elblągu w latach 1605—1640, w Gdańsku w 1605—1647, w Koszalinie w 1615, w Lubuszu w 1615, w Nysie w 1617, w Szczecinie w 1608—1615. Wizyty te dla dziejów naszego teatru są bardzo doniosłe, bo właśnie na przedstawionych przed chwilą szlakach docierali angielscy komedianci, mający w swoim repertuarze m. in. utwory Szekspira, do stolicy Rzeczypospolitej, gdzie wielokrotnie znajdowali oparcie na dworze królewskim.

I te kontakty zasługują więc na bliższe opracowanie. Precyzyjny artykuł Borowego powinien posłużyć tylko jako wprowadzenie. Zdaje się jednak, że niefortunną próbą jest wymieniony już na wstępie artykuł Krausowej. Autorka oparła się chyba wyłącznie na książce Brunona Satori-Neumanna, *Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing*. T. 1. Danzig 1936, a więc pozycji znanej już polskim badaczom, o czym wspomniano również w partii wstępnej tego przeglądu. Dorobek niemieckiego badacza przedstawiła zaś Krausowa nieściśle. O inicjatywie burmistrza elbląskiego, Andrzeja Bartowicza, w zakresie popierania komediantów nic zdaje się nie wiadomo, przeciwnie, władze miejskie nie bardzo chętnie wówczas patrzały na podobne imprezy, o czym wiemy z dobrze opracowanego terenu gdańskiego. Neumann mówił po prostu o zasługach Bartowicza dla upiększenia miasta. Komedianci nie grali z pewnością w gospodzie angielskiej. Jeśli można coś pewnego o tym powiedzieć, to lepiej zawierzyć Satori-Neumannowi, który wykorzystując siedemnastowieczne źródła wskazuje na gospodę miejską, położoną przy ówczesnym Rynku Staromiejskim. Dodajmy przy okazji, że jeśli chodzi o miejsce najstarszych przedstawień teatru zawodowego w Gdańsku, tzw. Fechthaus, budynek do ćwiczeń szermierczych położony przy ówczesnym Targu św. Dominika, późniejszym Kohlenmarkt (dziś Targ Węglowy), to ogłoszono niedawno jego wizerunek w czasopiśmie Der Deutsche im Osten, 1940, nr 10.

---

[2] Zob. Z. Goliński, *Krasicki w pamiętnikach Lehndorffa*. Zeszyty Wrocławskie, VI, 1952, nr 1.

[3] Zob. T. Mikulski, *Gość w Heilsbergu*. Zeszyty Wrocławskie, VI, 1952, nr 1, s. 13—14.

Po wędrownych trupach angielskich zjawiają się na interesujących nas obecnie terenach zespoły włoskie, holenderskie, a od połowy XVII w. coraz częściej — niemieckie. Polski teatr zawodowy pojawia się tu jednak stosunkowo wcześnie, bo pod koniec w. XVIII. Zespół wędrowny Józefa Nowickiego występuje w roku 1793 w Gdańsku, a w 1797 we Wrocławiu. Od tego czasu wizyty będą się powtarzały sporadycznie, najpierw wciąż jeszcze zespołów warszawskich — Truskolawskich i Bogusławskiego w Gdańsku w latach 1797 i 1811. Po upaństwowieniu teatru warszawskiego, po upadku powstania listopadowego, inicjatywę przejmuje Kraków. We Wrocławiu w roku 1826 pertraktuje z dyrektorem teatru niemieckiego Kazimierz Skibiński, w 1841 zespół Władysława Łozińskiego (wiadomość z rękopiśmiennego pamiętnika członka zespołu przekazał autorowi niedawno Stanisław Dąbrowski), występuje wreszcie w roku 1855 krakowski zespół Juliusza Pfeiffera, który wybierał się również i do Gdańska (odradzał mu to wówczas Estreicher!). W roku 1896 władze udaremniły występy krakowskiego zespołu Wojciecha Wróblewskiego w Opolu. Podstawy jednak dla stałego kontaktu stworzyło dopiero powstanie stałego teatru polskiego w Poznaniu w roku 1870. Objeżdżałby on obecnie odzyskane ziemie zapewne systematycznie, gdyby nie pokusy zarobkowania w letnich teatrach Warszawy, czy nawet w Galicji. Wyjeżdżał więc na Śląsk, Pomorze i Warmię w dwóch tylko nawrotach, w latach osiemdziesiątych (Wrocław 1885, 1888, występy w Pile w 1885 udaremniono) i dziewięćdziesiątych (Gdańsk 1893, Piła 1895, Stargard 1892, Sopot 1892, 1893, 1894, Sztum 1893; wyjazdy na Śląsk były zdaje się wówczas już niemożliwe). W dwudziestoleciu doszły do tych — znacznie częstszych — wizyt teatru poznańskiego wyjazdy teatru grudziądzkiego, bydgoskiego i „Reduty" do Gdańska. Spośród wszystkich tych zagadnień opracowano jednak dotychczas bez wykorzystania źródeł miejscowych występy gdańskie w latach 1793—1811 i wrocławskie przy częściowym wykorzystaniu materiału miejscowego.

Nieco więcej wiemy o działalności zawodowych zespołów na odzyskanym Śląsku w latach 1920—1939 dzięki wspomnianym broszurom anonimowym oraz opracowaniu Sobańskiego. Dowiadujemy się z nich o działalności m. in. także na terenie Bytomia, Gliwic, Opola, Raciborza, Zabrza, i wielu innych miejscowości śląskich, zespołu lubelskiego (nie poznańskiego, jak podał Sobański) Edmunda Rygiera w roku 1920, Opery warszawskiej pod kierownictwem Emila Młynarskiego, również w 1920, pierwszego miejscowego zespołu zawodowego — Górnośląskiego Teatru Narodowego w latach 1920—1921 (pracującego także w czasie powstania pod nazwą Teatr Powstańczy), Górnośląskiego Teatru Ludowego w tych samych latach, wreszcie o objazdach Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w czasie dwudziestolecia. Ofiarna praca na terenie 17 miejscowości leżących poza ówczesną granicą polską pociągała za sobą najbardziej dotkliwe ofiary, jak o tym świadczą relacje z brutalnego napadu na zespół bojówki hitlerowskiej w Opolu, w roku 1929.

Prawdziwie dziewicze tereny reprezentuje problematyka teatru amatorskiego, tak bujnie rozwijającego się zwłaszcza na Śląsku od roku 1852, daty powstania teatru amatorskiego w Cieszynie. Rozwój teatru amatorskiego na terenie b. zaboru pruskiego, podobnie jak i w Galicji, zawdzięczał z pewnością wiele konstytucyjnemu ustrojowi Niemiec i Austrii. Śledzić to można na przykładzie roli, jaką w ruchu tym odegrały działające stosunkowo swobodnie polskie stowarzyszenia drobnomieszczańskie i robotnicze. Najważniejsze spośród nich Towarzystwo Przemysłowców powstaje w Oliwie już w roku 1865, we

Wrocławiu w 1868. W następnym etapie powstaną zespoły ponadorganizacyjne, specjalizujące się w imprezach artystycznych. Gdańskie towarzystwo „Ogniwo“ miało już w roku 1885 w swoim dorobku dwadzieścia przedstawień amatorskich. Odpowiednikiem warmińskim dla takiej działalności były imprezy teatralne towarzystwa „Zgoda“. Na Śląsku w czasie plebiscytu działały już cztery specjalne zespoły teatralne: „Wesołość“, „Fredro“, „Gwiazda“ i „Czarny kot“. W roku 1920 powstaje dla nich w Bytomiu specjalna Poradnia Teatralna.

Trudno nie podziwiać rozmachu działalności teatrów amatorskich Śląska, Pomorza i Warmii w latach 1852—1939. Bierze w nich udział młodzież akademicka, zyskuje się pomoc zawodowego teatru niemieckiego, jak np. w wypadku wystawienia *Halki* Moniuszki we Wrocławiu. Ponad przeciętny poziom repertuaru tzw. „ludowego“, sięga się często po arcydzieła: młodzież akademicka wystawi we Wrocławiu *Zemstę* Fredry w roku 1885, *Kordiana* Słowackiego w Bytomiu w roku 1920 i *Dziady* Mickiewicza we Wrocławiu w roku 1938. I teraz, jak i poprzednio trzeba wskazać na rodzimy dorobek repertuarowy, bardziej znany ogółowi polskiemu jeśli chodzi o Śląsk, mniej z terenu Warmii (mowa o Janie Liszewskim, 1852—1894, twórcy *Swatów warmińskich*, wydanych w Gnieźnie w roku 1882) i Mazur (*Wesele mazurskie*, *Jutrznię na gody*, *Plon, czyli dożynki na Mazurach* ogłaszał już w dwudziestoleciu Karol M a ł ł e k, ur. 1898). I tym razem niestety opracowano zagadnienie w znikomej zaledwie części.

Ważność jego nie zawsze też doceniano. W sierpniu roku 1931 Towarzystwo Przyjaciół Nauk na Śląsku ogłosiło konkurs z terminem do 1 lipca 1932 roku, na temat „Historia polskich teatrów amatorskich na Górnym Śląsku aż do plebiscytu“. W wymienionej już recenzji Dobrowolskiego z książki Sobańskiego znajdziemy wiadomość, że pracę taką wykonał i uzyskał za nią nagrodę Stanisław Wallis. Dobrowolski wówczas już, w roku 1938, domagał się jak najszybszego ogłoszenia tej pracy, czegośmy się do dzisiaj nie doczekali. (Wallis opublikował tylko artykuł *o śląskich dramaturgach ludowych*. B i u l e t y n Ś l ą s k i e g o Z w i ą z k u T e a t r ó w L u d o w y c h, 1938. Praca o teatrach amatorskich na Śląsku spaliła się w czasie wojny, autorowi zachował się jednak zdefektowany odpis). Dość zaawansowana jest praca Kazimierza Olszewskiego, z której fragment drukowany w W i e c z o r a c h T e a t r a l n y c h zanotowano w tym przeglądzie. „Dziś, po kilku latach dość żmudnych poszukiwań — pisze Olszewski w liście do autora z dnia 18 maja br. — drogą wywiadów, korespondencji i przewertowania wielu roczników czasopism zgromadziłem około 2500 notatek, jednakże do wyczerpania materiałów jest jeszcze bardzo daleko“. W sprawie częściowego ogłaszania rezultatów swoich poszukiwań donosi: „Od dwóch lat nie wysyłam swych prac do żadnego z czasopism. Przecież jest tyle aktualnych problemów, więc w jakim celu pisać o tym, co było? Słyszałem już niejednokrotnie takie odpowiedzi“.

Studia nad przeszłością Wrocławia i Gdańska pragnąłby wreszcie kontynuować autor tego przeglądu.

Wojna poczyniła wprawdzie wiele spustoszeń w zbiorach, z których muszą korzystać autorzy tego rodzaju prac, trzeba jednak stwierdzić, że jak dotychczas wyzyskaliśmy tylko część dorobku nauki niemieckiej. W pewnej tylko mierze wykorzystano też dla badań historyczno-teatralnych czasopiśmiennictwo polskie i niemieckie na Ziemiach Zachodnich sprzed roku 1945. Jeśli chodzi o archiwalia, to straty są rzeczywiście bardzo poważne w zakresie zabytków staropolskich. Wywiezienie przez Niemców cennych archi-

waliów gdańskich, pożar archiwum Liceum Hosianum w Braniewie, prawie zupełna zagłada archiwum Kapituły Warmińskiej we Fromborku pogrzebały na zawsze wiele ciekawych wiadomości i — prawdopodobnie — tekstów. Jeśli chodzi jednak o epoki późniejsze, wiele materiału czeka na badaczy. Raporty policyjne z działalności towarzystwa „Zgoda“ na Warmii posiada Archiwum Państwowe w Olsztynie (wiadomość tę zawdzięczam uprzejmości pracownika tego archiwum, Jerzego Wiśniewskiego). W Archiwum Państwowym w Opolu aż sześć pozycji może zainteresować badacza omawianych zagadnień. (Zob. Alfred Kucner, *Akta Wydziału Politycznego byłej Rejencji Opolskiej*. Sobótka, 1946, II, s. 275). Trzeba zatem korzystać z możności dotarcia do materiałów niedostępnych często przed wojną historykowi polskiemu. (Tak było np. w przypomnianym przez Witczaka wypadku W. Pniewskiego, któremu ówczesny zarząd archiwum gdańskiego uniemożliwił badania miejscowe). Warto zresztą pamiętać o materiałach z innych ziem polskich. Tak np. na raporty policyjne z polskich przedstawień amatorskich w Pile natrafił autor tego przeglądu w aktach byłej Rejencji Bydgoskiej.

Nie trzeba chyba wątpić, że prace tego rodzaju poprze zarówno Instytut Badań Literackich, jak i Sekcja Teatrologiczna Państwowego Instytutu Sztuki.

Zbigniew Raszewski

Józef Grycz, Z DZIEJÓW I TECHNIKI KSIĄŻKI. Wrocław 1951. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Rok 1951 nie był rokiem chudym dla prac o książce. W jesieni ukazały się trzy poważne pozycje, które uzupełniają podręczną półkę bibliotekarza i księgoznawcy. Obok pracy Grycza, która jest przedmiotem niniejszych uwag, wznowione zostało Jana Muszkowskiego *Życie książki* [1], a wrocławskie Ossolineum wydało zbiorowe *Studia nad książką, poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego* [2] — obszerny tom rozpraw z zakresu zagadnień księgoznawczych i pogranicza nauki o książce. Prawie równocześnie ujrzeliśmy wznowienie jeszcze jednej pozycji Grycza, o problematyce bardziej specjalistycznej, niejako *vademecum* bibliotekarza, mianowicie *Bibliotekarstwo praktyczne w zarysie*, podręcznik i przewodnik [3].

Książka Grycza stanowiąca przedmiot naszej recenzji zwraca na siebie uwagę estetyczną okładką, której motywem jest bogato zdobiona oprawa polska z XV wieku. Tytuł formułuje ogólnie, że praca traktuje o pewnych wybranych zagadnieniach z dziedziny nauki o książce. Zamieszczony na początku spis treści orientuje już dokładniej, wyszczególniając kolejne rozdziały. Założenia te potwierdza Grycz jeszcze w słowie od autora. Dowiadujemy się tu, że praca poprzednio pomyślana jako składowa część dużego encyklopedycznego podręcznika dla bibliotekarza, ukazała się na skutek konieczności wydania innych części wcześniej, oddzielnie. Autor nie zakreślił sobie planu stworzenia syntezy historii książki w jej różnorodnych aspektach, na co dzisiejszy stan badań — przynajmniej dotyczący książki polskiej — nie pozwala. Wybrał natomiast jedną stronę zagadnienia: „Chodzi o książkę jako obiekt materialny, o przedstawienie w przekroju historycznym poszczególnych elementów warunkujących jej wytwarzanie i rozprowadzanie. Ma to być praktyczne kompendium zawierające usystematyzowany zbiór encyklopedycznie

[1] Kraków 1951. Wydanie II, ilustrowane i rozszerzone.
[2] Wrocław 1951. „Książka w dawnej kulturze polskiej“, t. I.
[3] Wrocław 1951. Wydawn. Zakł. Nar. im. Ossolińskich, wyd. II, przerobione.

ujętych informacji z tego zakresu" (s. 6). Tak pojęty przedmiot zwęża oczywiście bogatą problematykę, niemniej trzeba podkreślić, że praca Grycza jest na naszym terenie pracą nową, pomyślaną zupełnie samodzielnie.

Trudno wysuwać zarzut co do celowości w powyższy sposób ustawionej problematyki, gdy się weźmie pod uwagę ogrom i bogactwo przedmiotu. Mimo to budzą się pewne wątpliwości, czy można wyabstrahować i oderwać od istotnych zagadnień podstawowe funkcje książki i jej formę materialną i traktować to jako przedmiot sam w sobie. Strona materialna książki jako zjawisko wtórne nie istnieje, nie może egzystować w oderwaniu od tekstu. Nowocześnie pojęte księgoznawstwo traktuje badanie nad książką jako śledzenie tekstu, nie zaś wyłącznie jednostek typograficznych czy bibliotecznych. Oczywiście księgoznawca nie może rezygnować w najmniejszym stopniu z badań analitycznych i one winny potwierdzić mu jego roboczą syntezę i wzbogacić ją w szczegółach. Przykładem nowoczesnego opracowania zagadnień tego typu jest książka Sidorowa, *Istorija oformlenija russkoj knigi*[4]. W wyczerpującej recenzji K. Budzyk pisze m. in.: „Książka Sidorowa jest zarysem historii techniki książki rosyjskiej... Zasadniczą cechą odróżniającą pracę Sidorowa od opracowań tradycyjnych jest potraktowanie produkcji drukarskiej jako części ogólnej kultury danego okresu... Historia grafiki książkowej stała się w ten sposób częścią ogólnej historii rozwoju społecznego narodu. Nadało to odpowiedni kierunek problematyce szczegółowej"[5].

Nie znaczy to wcale, że Grycz zrezygnował zupełnie z naświetlenia historycznych faktów, warunkujących zasadnicze przemiany „wytwarzania i rozprowadzania książki jako obiektu materialnego". Poszczególne rozdziały posiadają krótkie wprowadzenia tego typu, zwężone jednak do minimum. Celowi temu służy również wstęp zarysowujący historycznie główne przemiany społeczne pod kątem zależności rozwoju książki od systemu społecznego, w którym powstawała. Wydaje mi się, że wywód wstępny winien był wejść również w tok wykładu przy omawianiu wybranych zagadnień merytorycznych. I tu wyłania się sprawa samego układu. Potraktowanie oddzielne, po kolejnym przejściu od książki rękopiśmiennej do drukowanej, ilustracji i zdobnictwa oraz oprawy pociąga za sobą konieczność zdublowania pewnych wiadomości podanych w obu rozdziałach poprzednich. Zbiega się to oczywiście bardzo ściśle z samą treścią książki, jej rodzajem, przeznaczeniem, po prostu stanowi nierozłączną całość[6]. Czy nie byłoby wskazane przy popularyzatorskim charakterze pracy pokazać tę zbieżność i wzajemną zależność przez łączne, a nie rozłączne traktowanie tematu na pewnych odcinkach historycznych?

Kilka tych uwag jest raczej postulatem na przyszłość niż zarzutem pod adresem autora, który zdawał sobie sprawę z trudności opracowania problemu i dał temu wyraz w uwagach wstępnych. To oczywiste, że nie wyzwolimy się spod tradycyjnego ujęcia przedmiotu, póki nie zostanie zasadniczo opracowana historyczna synteza rozwoju społecznego.

Przedmiotem pracy jest zatem zarys kilku wybranych zagadnień z dziedziny wiedzy o książce. Ujęto je w rozdziałach: I. Książka rękopiśmienna, II. Książka drukowana, III. Ilustracja i zdobnictwo książki. IV. Oprawa książki, oraz V. Wytwarzanie i rozpowszechnianie książek. Przyjęcie tego układu, wynikające z zało-

[4] А. А. Сидоров, История оформления русской книги. Москва 1946, s. 380.
[5] Recenzja K. Budzyka, Pamiętnik Literacki, XLIII, 1952, s. 745—746.
[6] Zwrócił na to uwagę A. Birkenmajer w recenzji książki Grycza nie wyprowadzając genezy tego zjawiska, Pamiętnik Literacki, XLIII, 1952, s. 762.

żeń autora, było chyba trafne. Każdy z rozdziałów omawia oddzielnie, w miarę wyczerpująco, historię danej problematyki na terenie rodzimym, w Polsce. I słusznie. Czytelnikowi naszemu najbliższe są zagadnienia związane z produkcją polską i dlatego znajdzie tu dosyć wiadomości, czasem podstawowych, zawsze podanych przystępnie i jasno. Wprawdzie niektóre zagadnienia — jak wspomniano wyżej — omawiane rozłącznie stoją z sobą w bardzo bliskim powiązaniu, każdorazowy jednak odsyłacz stronicowy, praktykowany przez Grycza bardzo konsekwentnie, wiąże przejrzyście omawiane elementy w jedną całość. Najszerzej potraktowany w książce zarys historii drukarstwa polskiego ujęty został w małe rozdziałki omawiające każdą oficynę oddzielnie dla wieku XVI oraz pewne środowiska drukarskie dla okresów późniejszych. Grycz nie podejmował specjalnych badań analitycznych dla całości, wyselekcjonował jednak bardzo skrupulatnie i racjonalnie materiał roboczy, rozrzucony niejednokrotnie po wielu drobnych przyczynkarskich studiach (szczególnie dla dziejów książki polskiej XVII i XVIII wieku) i stworzył przejrzystą — bez przerostu w szczegółach i bez niedopatrzeń — jednolitą całość. Drobne usterki, które potrafi wyśledzić pedantyczny recenzent, nie zniekształcają nakreślonego obrazu i nie wynikają z winy autora.

Oddzielnym, odbiegającym od całości, jest rozdział ostatni traktujący o wytwarzaniu i rozpowszechnianiu książki. Omawia on metody produkcji i rozpowszechniania książek w krajach kapitalizmu w przeciwstawieniu do praktyki Związku Radzieckiego, Polski i krajów demokracji ludowej. Tu jako naoczny kontrast uwypuklona jest rola książki w obu systemach oraz podkreślony jej rozwój w krajach postępu i schyłek w krajach kapitalizmu.

Część oddzielną niejako stanowi obfity dodatek ilustracyjny (106 rycin, przeważnie całostronicowych) zamieszczony na końcu książki. Układ pomyślany został według toku wykładu i powiązany odsyłaczami z tekstu. Najszerzej zilustrowane zdobnictwo książkowe odpowiada potrzebom pomocniczego zobrazowania zagadnienia.

Części tekstowej dopełnia spis ważniejszej literatury przedmiotu, wystarczający dla rozszerzenia samodzielnych studiów.

Dalszym dopełnieniem pomocniczym są skorowidze: osobowy i rzeczowy. Każde kompendium specjalne staje się przez to dostępniejsze i awansuje do rangi pomocy podręcznej. Trzeba tu jednak wytknąć autorowi, że skorowidz osobowy sporządzony przez niego w tej książce pozostawia wiele do życzenia. Pobieżna konfrontacja kilkudziesięciu stron tekstu ze skorowidzem wykazała kilkadziesiąt (!) niedopatrzeń. Pomijając samo założenie niewykazywania nazwisk autorów dzieł literackich wspomnianych w pracy, a będących z reguły materiałem egzemplifikacyjnym wykładu — np. Cicero, Donatus, Kochanowski, Luter, Szekspir itd. — brak wielu nazwisk ludzi książki. Niepełny jest również wykaz stron, na których nazwiska te występują. By nie pozostać gołosłownym, przytoczę kilka pominięć: F. Bohomolec — prefekt drukarni jezuickiej — s. 100, Jan ze Spiry — s. 52, Jan z Paderborn — s. 52, A. Jastrzębski — s. 99, J. L. Kurzböck — s. 69, G. le Roy — s. 52, D. G. Rosetti — s. 74, Praultowie — s. 64 itd. Brak niektórych odsyłaczy stronicowych np.: Elzevier (dlaczego hasło bez wyszczególnienia imion Elzevierów?) — s. 99, Estienne (jw.) — s. 59, 63, 66, Koberger — s. 74, 87, Lern — s. 77, Hochfeder — s. 80, Morris — s. 70, 74, 75 i in. Jest to mankament, który wyrządza dużą krzywdę czytelnikowi.

Wielka przydatność społeczna pracy jest bezsprzeczna. W dobie wzmożonej, niepraktykowanej u nas na tak olbrzymią skalę produkcji książki czytelnik otrzymał

za bardzo przystępną cenę (zł 16,25) zbiór dobrze usystematyzowanych wiadomości z zagadnień materialnego wytwarzania książki na przestrzeni dziejów. Jeśli zważymy, że przeznaczeniem pracy jest dotarcie do szerokiego ogółu czytelniczego (dziesięć tysięcy egz. nakładu), to uznać należy, że spełnia ona w całości cel popularyzatorski i dydaktyczny.

Książka Grycza, przełamując olbrzymie trudności, winna być zachętą do nowych opracowań monograficznych, które stworzą realne możliwości powstania pracy o historii książki, a szczególnie książki polskiej.

Zbigniew Goliński

Igor Newerly, PAMIĄTKA Z CELULOZY. Warszawa 1952. „Czytelnik".

„Dojrzałe jabłko spada nie dlatego, że pliszka trąciła, ale po prostu dlatego, że dojrzało". Książka Newerlego — sparafrazujmy te słowa — powstała nie dlatego, że pisarz znalazł ciekawy materiał, ale dlatego, że na obecnym etapie rozwoju naszej literatury musiała pojawić się powieść o nowym, socjalistycznym człowieku. Konsekwencją przyjęcia przez pisarzy zasady realizmu socjalistycznego, dalszym krokiem na drodze klasy robotniczej do własnego eposu — po świetnej autobiografii Lucjana Rudnickiego — musiała być już, wyrastająca wprawdzie z autentyku, lecz głębiej i bardziej prawdziwa (choć to brzmi paradoksalnie) fikcja literacka. Umasowienie czytelnictwa, wzmocnienie kontaktu między twórcą a odbiorcą, akcja wyjazdów w teren, nie zawsze rozumiana należycie, ale przecież w skali ogólnej niezwykle pomocna dla pisarzy, wzrastające uświadomienie mas i ich dojrzewanie do współpracy z pisarzem, wzmożona walka o kształt artystyczny, postulat czerpania z bogatej tradycji narodowej — to wszystko stworzyło atmosferę kulturalną, w jakiej mogło powstać niewątpliwe arcydzieło — *Pamiątka z Celulozy*. O znaczeniu tych czynników, zwłaszcza pracy w terenie, mówi sam autor. Dopiero pobyt we włocławskiej fabryce i nagromadzone tam wiadomości pozwoliły mu wykorzystać ciekawy materiał biograficzny, który na próżno usiłował przetworzyć cztery lata temu. Człowiek stanowiący pierwowzór Szczęsnego był właśnie tą pliszką, która jeszcze w 1948 r. nie mogła strącić jabłka.

Pierwsza polska powieść realizmu socjalistycznego wyszła spod pióra pisarza-pedagoga, autora rozchwytywanych przez młodzież książek: *Chłopiec z salskich stepów* i *Archipelag ludzi odzyskanych*. Było w nich coś, co szczególnie porywało młodego czytelnika, co sprawiało, że z niesłabnącym zainteresowaniem czytali je również dorośli. Stosunkowo najmniej uwagi poświęcała im krytyka, zaprzątnięta ważniejszymi sprawami niż „książki dla młodzieży".

Młodzież — najwdzięczniejszy, ale i najtrudniejszy do pozyskania odbiorca — trafnie wyczuła wagę pisarstwa Newerlego. Droga jego rozwoju jest bardzo konsekwentna, prowadzi od tych pierwszych powieści prosto do *Pamiątki z Celulozy*, gdzie wszystkie zalety twórczości Newerlego wystąpiły w postaci najbardziej dojrzałej. Związek ten, mimo dość poważnych różnic, daje się ustalić z całą ścisłością.

Co decyduje o wartości *Pamiątki z Celulozy*? Przede wszystkim — bijąca z każdej karty powieści miłość do człowieka i wiara w niego, w połączeniu z ogromną wiedzą o życiu i doświadczeniem twórczym. Dzięki temu stwarza autor postacie nie tylko pełne i żywe, choć nieraz zarysowane ledwie jednym zdaniem, ale także niesłychanie bliskie czytelnikowi. Sposób, w jaki charakteryzuje ludzi, nie pozostawia wątpliwości co do jego uczuć względem nich. Spójrzmy, jak pisze o starym cieśli: „Taki już był niemądry ten ojciec stareńki, o uszach całkiem zwiędłych, zbielałych, nieporadny we wszystkim i chytry

na grunt do grobowej deski". I gdzie indziej: „Niemądry i zastrachany, i nieporadny — to prawda, ale może innego ojca Szczęsny nie kochałby wcale, może na każde jego słowo mądre a stanowcze miałby swoje dwa". I czytelnik czuje, że stary Tomasz istotnie musiał być właśnie taki. A inne postacie? Dickensowski dziwak Babura. Przednik Perehubka, nie mogący żyć bez „jasnej dumoczki" o szczęśliwej wyspie. Chorąży Pawłowski — żelazny oficer, uśmierzający ból serca „czystymi kroplami". Szamotulska — „kobieta jak dobry kalafior". Ptasznik Gawlikowski. Rogaty szewc Łąpieć. Pani Teresa i komisarz Tkaczow. Można by wyliczać długo, ale nie o to chodzi. Chodzi o wytropienie pokrewieństwa. Ludzie z Celulozy są w prostej linii potomkami Kiczkajłłów, Dymił-Wanyczów, Własów Daniłyczów i Diergaczowów.

Ludzie ci żyją i działają w określonych warunkach, w których kształtuje się ich psychika. Każdy przełom bohaterów powieści poprzedzony jest niezbędną sumą nagromadzonych doświadczeń. Rozumiemy doskonale, dlaczego z całego rodzeństwa najbliższa jest Szczęsnemu Weronka, choć niejednokrotnie usiłował bezskutecznie pozyskać ją dla sprawy: „Tyle razy przecież tłumaczył jej to samo, próbował przekonać — gdzie tam! Trzeba było zawodu w księdzu Wojdzie, plebanii ujrzanej od kuchni i sypialni, trzeba było dopiero barykady na Królewieckiej i tego Wawruszki..." Rozumiemy także, dlaczego właśnie Szczęsny, a nie Jurek „od Marksa i Spinozy" stał się prawdziwym komunistą, odnalazł właściwą drogę: „Ta prawda, którą się posiadło, sama nie przyszła, ani spłynęła z mądrych książek. Dosyć się z nią uszarpało".

Znajomość życia wyraża się nie tylko w konstrukcji losów ludzkich, ale także w charakterze obserwacji czynionych mimochodem, w refleksjach bądź wypowiadanych wprost przez autora, bądź też wkładanych w usta bohaterów powieści. Nie brak ich w *Archipelagu* czy *Chłopcu z salskich stepów*, pogłębiają sens opisywanych zjawisk, wzbogacają zasób doświadczeń czytelnika. Ale dopiero w *Pamiątce z Celulozy* mądrość ludowa przemawia własnym językiem. Nie tylko w popularnych porzekadłach, jak na przykład „kto się nie szanuje, tego Pan Bóg nie miłuje", ale w każdym prawie zdaniu operującym wyrażeniami obrazowymi, mocnymi, trafiającymi od razu w sedno. Takie chociażby określenie, że „Zdzitowiecki zrobił stójkę merdającą", albo charakterystyka Biernackiego „z duszą wyprasowaną na sztywno i o dwa numery za małą", czy wreszcie powiedzenie, że szewc Łąpieć umiał w razie potrzeby „zaflekować uczonym słowem" — wyraźnie wskazują na ludowe źródła języka i stylu *Pamiątki*. Potwierdza to szczególne upodobanie autora do podawania nowego materiału w takiej formie, jakby on już był znany czytelnikowi. Powie np. o Walusiu i Szczęsnym: „Odnalazła ich naturalnie pani Teresa", albo: „Oczywiście pani Teresa tam poszła...", choć dla czytelnika nie znającego jeszcze pani Teresy nie jest to wcale takie oczywiste. Ta metoda narracji wywodzi się także z potocznej mowy, z sytuacji, gdzie można się odwołać do doświadczenia i spostrzeżeń rozmówcy. Dzięki temu powieść zyskuje na prawdopodobieństwie, stwarza sugestię autentycznej historii, tym silniejszą, że popartą fragmentami pamiętnika.

Jaka jest funkcja tego pamiętnika? Z pewnością ma rację Jan Kott wyprowadzając go z nurtu literatury socjalistycznej: u jego podstaw leżą życiorysy i wspomnienia działaczy rewolucyjnych. Ale jest i druga strona zagadnienia, dotycząca warsztatu pisarza — Newerly, tak chętnie posługujący się relacją samego bohatera, z konieczności jednostronną, w *Pamiątce z Celulozy* przezwycięża to ograniczenie, uzyskując pełnię rozmachu epic-

kiego. Szczątki pamiętnika Szczęsnego — to nie pozostawiony w pośpiechu ślad pierwotnego pomysłu i dowód braku zaufania do własnych możliwości twórczych, lecz celowo, właśnie dla konfrontacji pokazany surowiec, z którego powstaje dzieło literackie. Przemawia za tym fakt tematycznego dublowania się pamiętnika i akcji powieści, przy innej koncepcji trudny do wytłumaczenia. Przemawia za tym także pierwotny tytuł z Twórczości: *Pamiętnik z Celulozy*, właściwszy chyba niż obecny, „łagodnie mówiąc — nijaki“, jak go określił sam autor.

Kiedy już mowa o pamiętniku Szczęsnego, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół charakteryzujący sztukę pisarską Newerlego. W swych wspomnieniach pisanych *ex post* Szczęsny kilkakrotnie nawiązuje do wydarzeń z czasów okupacji (spotkanie ze Stuposzem pod Kamienną itp.). Nie jest to tylko poszerzanie ram czasowych powieści i otwieranie perspektyw zwycięstwa — to jednocześnie (nieodosobniona zresztą) wskazówka, że wiedza autora o ludziach i epoce znacznie przerasta rozmiary książki. I w tym tkwi „sekret“ wielkiego pisarstwa. Właściwie żaden sekret, skoro sam autor go zdradza w swej wypowiedzi skierowanej do młodych pisarzy: „...z całej tej nagromadzonej prawdy o tamtych czasach przydała mi się w końcu znikoma cząsteczka, jeśli chodzi o wykorzystanie w powieści. Jednakże bez tej reszty, bez tej niewykorzystanej, ale opanowanej wiedzy nie mógłbym zmyślać swobodnie ludzi powieściowych, akcji, stosunków... Zmyślenie, przynajmniej moje zmyślenie, rośnie najpewniej właśnie na glebach zwięzłych, prawdziwych“.

Że tak jest istotnie — tego najlepszym dowodem bogactwo akcji powieściowej *Pamiątki z Celulozy*. Burzliwe, pełne przygód i niespodzianek losy Szczęsnego, rzucone kolejno na tło Symbirska, Rzekucia, Włocławka, Warszawy, nie tracą przez to nic ze swej prawdziwości i typowości. I tu raz jeszcze musimy sięgnąć wstecz, by uświadomić sobie odległość dzielącą *Pamiątkę* od *Chłopca z salskich stepów*. Jednako awanturnicze było życie Wowy Diergaczowa i Szczęsnego. Ale ten ostatni o wiele silniej jest osadzony w całym zawiłym splocie zjawisk społecznych, o wiele pełniej reprezentuje swą klasę niż „ruski doktor“, mimo wszystko nieco abstrakcyjny. Losy Szczęsnego odsłaniają z całą jaskrawością metody działania systemu kapitalistycznego, pozwalają spojrzeć na okres międzywojenny „od dołu, poprzez doznania, sytuację i dążenia mas ludowych“, co było celem autora. Książka uczy rozumieć historię i tworzyć ją, „żyć jak człowiek“. Pisarza uczy ponadto trudnej sztuki przetwarzania prawdy życiowej w prawdę artystyczną, krytyka wreszcie uczy stosować zindywidualizowane metody, bo tu już żaden szablon nie pasuje — „na prawdę nie ma szablonu“ (słowa naczelnika milicji powiatowej w *Chłopcu z salskich stepów*).

Na zakończenie jedna uwaga natury czysto technicznej: nie wystarczy książkę chwalić, należy ją także udostępnić czytelnikowi, co jest, jak widać, o wiele trudniejsze, skoro mieszkańcy Wrocławia jeszcze w dwa miesiące po opublikowaniu książki znali ją jedynie... z recenzji.

Przemysława Matuszewska

DEBIUTY KRYTYCZNE

Wojciech Żukrowski, MĄDRE ZIOŁA. Warszawa 1951. Państwowy Instytut Wydawniczy.

Mądre zioła stanowią swego rodzaju *novum* w dotychczasowej twórczości Wojciecha Żukrowskiego. Wystarczy zestawić kilka wcześniejszych utworów z tą pozycją, aby różnice światopoglądowe autora zarysowały się z całą wyrazistością. Przesadą byłoby naturalnie stwierdzenie, że są

to różnice określone pojęciami: światopogląd mieszczańskiego inteligenta lansującego założenia obozu katolickiego a światopogląd socjalistycznego pisarza. Nie popełnimy jednak błędu, jeżeli powiemy, że *Mądre zioła* są wyraźnym wskaźnikiem przemian ideologicznych, jakim podlega autor.

Działalność pisarska Żukrowskiego zapoczątkowana kilkoma opowiadaniami zamieszczonymi w 1936 r. na łamach katolickiego czasopisma Kultura, w okresie okupacji i po roku 1945 rozbija się na dwa nurty. Pierwszy z nich, do którego będą należały: *Porwanie w Tiutiurlistanie* i *Piórkiem flaminga*, okaże się przy dokładniejszej analizie formą ucieczki od otaczającej pisarza rzeczywistości, drugi (*Z kraju milczenia*, *Ręka ojca*) będzie jej zafałszowanym, bo przepuszczonym przez filtr inteligenckiej analizy obrazem; pierwszy będzie podświadomym protestem wyrażającym się w formie groteski przeładowanej naturalistycznymi elementami biologizmu i makabry (*Monarchiści*) — drugi będzie prowadził do tradycyjnych rozwiązań i chwytów Sienkiewiczowskiej prozy (*Z kraju milczenia*). Geneza tych dwóch nurtów jest jedna. W obu wypadkach dojdziemy do wniosku, że czynnikiem decydującym będzie ta sama, określona wyżej postawa ideologiczna.

Na tym tle *Mądre zioła* zarysowują się jako wyraźnie odmienna pozycja. Nie są już one wyrazem fideistycznej postawy autora, nie mają nic wspólnego z metafizyką, abstrahują od transcendentnych, ogólnohumanistycznych kategorii wartościowania lansowanych przez powieść katolicką. Zajmują się określonym wycinkiem rzeczywistości, w którego ramach autor stara się z większym czy mniejszym powodzeniem uzależnić wszelkie problemy od środowiska i świadomości ideologicznej bohaterów. Głównym motywem, wokół którego została rozbudowana cała powieść, jest zagadnienie nowego, socjalistycznego stosunku do badań naukowych, który za kryterium wartościowania przyjmuje stopień ich użyteczności społecznej. Autor przez zarysowanie kontrastu między takim właśnie postawieniem sprawy a warunkami świata kapitalistycznego, gdzie o rozbudowie każdej gałęzi wiedzy decyduje przede wszystkim i wyłącznie wysokość zysków, ujawnia swoje stanowisko człowieka, który opowiada się zdecydowanie za tym, co słuszne i postępowe. Dowodem tego są zresztą prawie wszystkie poruszone w *Mądrych ziołach* zagadnienia. Rozszyfrowanie postawy ideologicznej autora nie nastręcza tu żadnych trudności. Z tego punktu widzenia przytoczona na początku skrótowa charakterystyka twórczości okazałaby się zupełnie zbyteczna. Przytoczyliśmy ją jednak, okaże się bowiem niezbędna przy szczegółowej analizie książki.

Biorąc pod uwagę możliwości twórcze Żukrowskiego musimy obiektywnie stwierdzić, że *Mądre zioła* stoją na niskim poziomie artystycznym. Zjawiska tego nie można wytłumaczyć inaczej, jak właśnie na drodze zaproponowanego zestawienia pozycji światopoglądowych.

Materiał fabularny *Mądrych ziół* przyporządkowany został dwom środowiskom, które autor traktuje nieomal autonomicznie. Pierwsze z nich — to instytut wraz ze wszystkimi pracownikami, drugie — robotnicy folwarczni. Przyjrzyjmy się im po kolei. Pracownicy instytutu stanowią zwartą załogę, która za cel postawiła sobie realizację projektów prof. Hrehorowicza, zmierzającego do rozbudowy ziołolecznictwa. Profesor, będąc przekonany o słuszności swego poglądu, usilnie zabiega o zrównanie w prawach tej gałęzi wiedzy. Motywacja jego jest rzeczowa i przekonywająca. Ona to wraz ze słusznym rozwiązaniem zagadnienia przez czynniki rządowe stanowi zasadniczą tezę intelektualną utworu. Realizacja jej w dziele artystycznym przy możliwościach twórczych

Żukrowskiego powinna była dać o wiele lepsze rezultaty. Niestety, autor ograniczył pod tym względem swoją rolę do funkcji felietonowego sprawozdawcy z historii rozwoju wiedzy zielarskiej i z konkretnych wystąpień profesora. Sprawy nie mogły rozwiązać lakoniczne wzmianki zakończone obszernym sprawozdaniem asystenta Wężyka z konferencji naukowej, ani kilkanaście luźno wtrąconych wykładów popularnych. Teza ta więc przynajmniej w osiemdziesięciu procentach nie pokazana została od strony działających bohaterów, ale ograniczona do wstawek-wykładów rozrywających i tak luźno ze sobą związane akcje powieści. Tymi statycznymi a w wielu wypadkach i luźnymi motywami pierwsza część książki przeładowana została do tego stopnia, że z powodzeniem można by ją zatytułować: opowiadania prof. Hrehorowicza i asystenta Wilczewskiego. Żukrowski nie pisał jednak cyklu wykładów popularnych, ale powieść, a więc utwór, w którym materiał fabularny należy podporządkować jakiemuś układowi kompozycyjnemu. Należało więc włączyć te opowiadania informacyjne w całość fabuły. Wyjście znalazło się, lecz nie najlepsze. Autor po prostu nadał niektórym osobom dodatkową lub wręcz wyłączną (*vide* dziennikarz) funkcję „wywoływacza wykładu". Wywoływacz taki (Psarski, Marynia Woynianko) ignorancją swoją wielokrotnie prowokuje profesora do obszernego wykładu na temat leków ziołowych. Tego rodzaju rozwiązanie w książce, która porusza tyle aktualnych zagadnień i, co najważniejsze, stara się (z niedużym wprawdzie powodzeniem) pokazać stosunek do nich nowego człowieka, jest zupełnie chybione, ponieważ w sposób wyraźny ogranicza rolę postaci działających w stosunku do zasadniczego problemu. Jeżeli te luźno wtrącone wykłady nie osłabiają zainteresowania czytelnika, to tylko dzięki temu, że napisane są doskonałym reportażowym językiem i traktują o rzeczach samych przez się ciekawych. Podobnie sprawa przedstawia się z poszczególnymi wątkami tej powieści, z wyjątkiem może tylko działalności Psarskiego. Zachowują one jak najbardziej luźny stosunek zarówno względem siebie, jak i względem tematu zasadniczego. Akcja (nazwijmy wątki imionami bohaterów) miłosna Wilczewskiego, podobnie jak i zagadnienia związane z postacią Ottona Kunze, powiązane są z działalnością instytutu tylko dzięki temu, że bohaterowie są jego pracownikami. Jak widzimy więc, współzależność zjawisk jest bardzo nikła. Każdy z wymienionych wątków z powodzeniem mógłby stanowić osobne opowiadanie. Jeżeli pomnożymy to jeszcze o bardzo luźne związki (sprawa suszarni i udział prof. Hrehorowicza w zebraniu) łączące instytut ze sprawami przyporządkowanymi robotniczo-chłopskiemu środowisku folwarku (zagadnienie narastania świadomości społecznej, sprawa elektryfikacji), to w konsekwencji otrzymamy obraz bardzo luźnej kompozycji. Ciekawy materiał fabularny nie został tu należycie wykorzystany. Słusznie postawione i rozwiązane zagadnienia nie spełniają należycie swej funkcji społecznej, ponieważ nie stanowią konsekwentnego, zwartego obrazu artystycznego, a tylko taki może w całej pełni oddziałać na czytelnika.

Mądre zioła, jako książka pisarza posiadającego już poważne doświadczenie twórcze, musi obudzić początkowo odruch zdziwienia z powodu tak rzucających się w oczy niedociągnięć. Żeby zjawisko to wytłumaczyć, należy wrócić do zamieszczonej na początku charakterystyki dotychczasowej twórczości, należy zdać sobie sprawę, że *Mądre zioła* są pierwszą książką Żukrowskiego, która włącza się w aktualny nurt wydarzeń, ma ambicję pokazania czytelnikowi nowych, postępowych treści naszej epoki. Zmiana pozycji światopoglądowej jest zjawiskiem skomplikowanym, nie odbywa się od razu gruntownie

i bez reszty. Żukrowski akceptując w całej rozciągłości nowy stan rzeczy nie widzi, podobnie zresztą jak wielu innych pisarzy, wszystkich jego powiązań, traktuje go jako szereg zmian wziętych z osobna, a nie jako sumę wydarzeń składających się na wielki przełom naszego społeczeństwa. Nie widząc ścisłej współzależności zjawisk w życiu, przy przenoszeniu ich na karty książki tworzy sztuczny łańcuch przyczynowo-skutkowy. Tutaj też, moim zdaniem, w wielu wypadkach należałoby się doszukiwać przyczyn typowego dla naszej literatury powojennej zjawiska mikrokosmosu. Nie zawsze bowiem występuje ono tylko tam, gdzie autor w imię fałszywie pojętego obowiązku umieszcza w książce wszystko, co aktualne w życiu politycznym. Spotykamy się z nim równie często w książkach, gdzie bynajmniej nie została poruszona zbyt wielka ilość problemów. Wrażenie wielości i różnorodności powoduje ich autonomiczny charakter.

Pozytywne ustosunkowanie się do zjawisk nowej rzeczywistości z zasady nie jest, przynajmniej początkowo, równoznaczne ze zmianą sylwetki psychicznej. Proces ten następuje stopniowo i trwa niejednokrotnie bardzo długo. Za nim też w wielu wypadkach ukrywa się tajemnica nieproduktywności wielu pisarzy. Na zjawisko to należy zwrócić szczególną uwagę przy analizowaniu konstrukcji postaci bohaterów książkowych. Bohaterowie *Mądrych ziół*, jakkolwiek działają w imię ideałów postępu społecznego, nie są bynajmniej postaciami socjalistycznego społeczeństwa. Autor nie potrafił jeszcze stworzyć takich bohaterów. Najwięcej pod tym względem cech dodatnich posiada profesor Hrehorowicz, ciekawa i słuszna jest również charakterystyka agronoma Talarka jako człowieka nie idącego ręka w rękę z postępem społecznym. Reszta to ludzie, których autor wtłoczył w ogólnie pojęte kategorie zła i dobra, rozsądku i głupoty. W konsekwencji zamiast nowych ludzi otrzymaliśmy stare szablony ustosunkowujące się pozytywnie do zagadnień współczesności.

Pod względem konstrukcji swoich bohaterów Żukrowski zbliżył się bardzo wyraźnie do Juliusza Verne. U tego ostatniego ludzie są rzeczywiście pionkami, nieodzownym czynnikiem, którego rola ogranicza się tylko do pokazania fantastycznych odkryć i wynalazków. Kilka konwencjonalnych zdań skreślonych o każdej postaci całkowicie wystarcza. W każdej jego książce jest zawsze taki sam profesor z długą brodą, zawsze ma niemal identycznych młodocianych współpracowników. Verne ma prawo jednak do tego rodzaju konstrukcji, ponieważ celem jego jest przesunięcie punktu ciężkości na sam wynalazek, na fantastyczne przygody, mające miejsce przy jego praktycznym zastosowaniu. Żukrowski poszedł inną drogą przy jednoczesnym zachowaniu szablonów psychologicznych. W zamierzeniu autorskim czysto techniczna kwestia ziół miała być co najwyżej potraktowana na równi z jej bohaterami. Wskazuje na to chociażby cały arsenał zagadnień, jak problem właściwego stosunku do pracy, problem narastania świadomości społecznej itp. Dlatego też źle się stało, że podobnie jak Verne autor porozdzielał poruszone problemy między poszczególne postacie. Do pewnego stopnia jest to zawsze koniecznością, w *Mądrych ziołach* jednak zatarte zostały pod tym względem obowiązujące proporcje. Weronika Wolska tylko kocha, Psarski tylko szkodzi, prof. Hrehorowicz i asystent Wężyk tylko badają zioła, Otto Kunze tylko przeżywa wewnętrzne walki, a robotnicy folwarczni tylko i wyłącznie pogłębiają swoją postawę ideologiczną. Nie ma tu postaci, która by spełniała wszystkie te czynności naraz. A niewątpliwie w życiu tak się dzieje. Konsekwencją jest to, że widzimy cały szereg figur zaopatrzonych w etykietki: „stary woźny",

„młody naukowiec", „szkodnik społeczny" itp.

Rozmowy, jakie ci ludzie ze sobą prowadzą, są w dużym stopniu również swego rodzaju szablonami. Widoczne to jest zwłaszcza w miejscach, gdzie spotykamy się z Otto Kunzem i jego kolegami. Treści polityczne, jakie wypowiadają, nie zdziwiłyby w ustach wytrawnego agitatora, w ustach młodych chłopców rozmawiających po koleżeńsku ze sobą są zafałszowaniem psychologicznym. Nie zawsze celowe jest przytaczanie cytatów wyrwanych z kontekstu, w tym wypadku jednak będzie to zupełnie usprawiedliwione, ponieważ fragmenty te w odczuciu czytelniczym same się w sposób wyraźny od tego kontekstu odcinają. Posłuchajmy, jak Bolek namawia Otka, aby wziął udział w akcji zbierania złomu. Otek pyta: „Na co wam żelazo?" Bolek: „Na dźwigary do budowy, na maszyny, na pancerz dla gołębia. — Dla jakiego gołębia? — Dla pokoju. Musimy go umocnić i obwarować". Ci dwaj piętnastoletni chłopcy zaczynają dalej przemawiać metaforami w rodzaju: „Przerzucimy most przyjaźni na Odrze". Autor nawet sięgnął tu do słów hymnu młodzieżowego: „...może wtedy lepiej zrozumiesz, że to co nas łączy »nie zna granic ni kordonów«". Podobna rozmowa między Otkiem a prof. Hrehorowiczem wygląda zupełnie naturalnie, ponieważ wyrazicielem sądów jest tutaj sędziwy profesor, a więc osoba niejako uprawniona psychologicznie do pewnej kondensacji myśli.

Mądre zioła przeszły już przez warsztat krytyki. Pierwotne jej oceny nacechowane były pewną tendencją do łagodzenia wypowiedzi krytycznych. Dziś (*Mądre zioła* zostały oddane do druku 13 XII 1950 r.), kiedy Żukrowski ma poza sobą bardzo dobre opowiadanie *W kamieniołomie*, a niedługo wyjdzie spod prasy znany czytelnikowi z fragmentów *Odwrót*, mogliśmy śmiało poddać powieść ostrej analizie krytycznej. Recenzja zajęła się najważniejszymi cechami utworu, typowymi i dla wielu innych pozycji pisarzy współczesnych. Z konieczności więc wiele pozytywnych stron tej książki zostało pominiętych. Trzeba przecież powiedzieć, że *Mądre zioła* nie należą do tego rodzaju książek, które czytelnik starannie omija. Wręcz przeciwnie. Dzięki swojej lekkiej, rzec by można, wypoczynkowej atmosferze, wiernemu oddaniu nastroju środowiska naukowego, wreszcie doskonałemu (jak zawsze) językowi, długo jeszcze będą należały do szeregu lektur, których się wprawdzie głęboko nie przeżywa, ale które się czyta z przyjemnością.

Wojciech Wystup

Józef Kuśmierek, UWAGA! CZŁOWIEK. [Warszawa] 1951. „Czytelnik".

Niewielka książka Kuśmierka, budząca zainteresowanie już samym tytułem, przynosi wycinki z życia wsi i każe zwrócić baczną uwagę na nurtujące w gromadzie chłopskiej fermenty.

Problematyka klasowych konfliktów społeczności wiejskiej i jej wewnętrznych rozbieżności, ujęta przez autora w ramy trzech opowiadań, budzi wrażliwość na krzywdę biednego chłopa, skłania, by szukać przyczyn i rozwiązań złego stanu rzeczy. Chcąc nadać swym spostrzeżeniom pełnię siły poznawczej i sugestywną moc moralnego oddziaływania, nie ogranicza się autor do opisu wydarzeń teraźniejszych, lecz ukazuje również przeszłość, by znaleźć w niej wyjaśnienie szeregu zjawisk doby współczesnej. Opowiadania Kuśmierka doskonale się pod tym względem uzupełniają. Mówiąc o Adachowej autor nie zapomina o jej latach przedwojennych, spędzonych na półmorgowym gospodarstwie w Kielecczyźnie, kreśląc typ „przedsiębiorczego" i pełnego „inicjatywy" Korony, ukazuje stosunki za okupacji, akcja zaś *Pożaru*, pomijając lata wojny, obej-

muje okres od roku 1928 do czasów obecnych. Dzięki takiemu zestawieniu otrzymujemy w opowiadaniach obraz życia wsi na przestrzeni lat dwudziestu.

Wobec szerokiej skali toczącej się na polskiej wsi walki klasowej nie jest rzeczą istotną, gdzie opisywane zdarzenia zostały zlokalizowane. Klasowy ustrój wsi i w Krzepicach czy Rębielewie (koło Częstochowy), i w Brzezinie (Dolny Śląsk) rodzi te same konflikty. „Buchalteria wyzysku“ biedoty wiejskiej przez kułacką „górę“ wsi i tu, i tam jednakowo bezwzględna, doprowadza do ruiny materialnej i moralnej zarówno Adachową, osadniczkę na Dolnym Śląsku, jak Leona Zawidowskiego czy starego Kocika w Polsce centralnej. Nie miejsce więc, lecz konkretny etap walki klasowej na wsi sprawia, że podobne objawy wyzysku obserwować możemy i w Rębielewie w 1928 r., i w Brzezinie czy Krzepicach w 1948 r.

Rozbieżności wewnętrzne trójwarstwowej społeczności wiejskiej ukazane są wyraźnie na kontrastowym przeciwstawieniu dwu grup: bogatych i biednych. Obraz „wartości moralnych“ bogaczy wiejskich przemawia do czytelnika i nędzą zaszywających się w słomę dzieci Adachowej, i śmiercią Eli Zawidowskiej, samobójstwem starego Kocika i obłąkaniem Chmiołkowej. Niemniejszą wymowę mają: „uczynność“ Kaliny, pożyczającego Adachowej na odrobek kaszę, mąkę, drzewo, kartofle; rosnący na zgliszczach murowany dom Wojtyry; zilustrowana na przykładzie Korony prywatna inicjatywa uprzemysłowienia kraju.

Mimo pozornych zbieżności w sytuacji wsi powojennej i przedwojennej zasadniczą różnicę stanowi fakt, że o ile w roku 1928 sytuacja ta była z góry aprobowana, przyjęta i uważana za normalną, o tyle obecnie stanowi ona ognisko niesprawiedliwości społecznej, skazane na wygaśnięcie. Policja, która ustaliła, iż przyczyną pożaru w Rębielewie była wadliwa budowa komina, sąd, który skazał Cykowskiego na areszt za wskazanie podpalacza — wyraźnie świadczą, jaką troskę roztaczano nad skrzywdzonymi i po czyjej stronie były sympatie władz w r. 1928.

Nie w lepszym świetle ukazana jest administracja lat 1946—1948. Władze powiatowe zdecydowały odebrać Adachowej gospodarkę, sąd skazał Zawidowskiego na oddanie konia Koronie, spółdzielnia w Marszowicach musi podjąć walkę z urzędem ziemskim, „najstraszniejszą, dramatyczną, najbardziej niszczącą, bo walkę urzędową, gdzie bronią były dowolnie interpretowane ustawy i przepisy“ (s. 160). Do aparatu władzy terenowej przedostają się elementy wrogie Państwu Ludowemu, wprowadzając zamęt, szkodząc budownictwu socjalistycznemu, krzywdząc człowieka. Wokół tego problemu chyba najgłośniej rozlega się wołanie: „Uwaga! Człowiek“. Wymowa zarysowanych w książce konfliktów jest niedwuznaczna. Gdy z jednej strony lud otrzymuje szerokie perspektywy swobodnego rozwoju i możność wykorzystania długo tłumionej energii społecznej, z drugiej strony zjawiają się siły wrogie, hamujące, przytłaczające. Elementy wsteczne przenikając do organów administracji państwowej, władz sądowniczych, i uznając formalnie demokrację ludową, występują w zasadniczych zagadnieniach politycznych w sojuszu z faszystowskim podziemiem, dążą do przywrócenia w Polsce panowania kapitalizmu. Wyżej naszkicowana sytuacja stanowiąca tło, na jakie rzucona jest akcja opowiadań Kuśmierka, pozwala uwierzyć w beznadziejność położenia Adachowej czy Zawidowskiego, w „dramatyczność“ walki podjętej przez spółdzielnię w Marszowicach. Beznadziejność tę usuwa i pesymistyczny wydźwięk opowiadań łagodzi — wprowadzenie czynnika partyjnego. Nic nie można co prawda zarzucić logice schematu konstrukcyjnego opowiadań Kuśmierka, lecz uporczywe powracanie do tych samych artystycznych

chwytów w powtarzaniu programowych wypowiedzi stwarza coś w rodzaju refrenu. Tak się ma właśnie sprawa z wprowadzeniem czynnika partyjnego, którego zjawienie się budzi wprawdzie optymizm i pokazuje perspektywy lepszej przyszłości, lecz przez łatwiznę i sztuczność takiego rozwiązania wywołuje niezadowolenie szablonowym podporządkowaniem się nie tyle literackiej, ile raczej publicystycznej konwencji. Partia stanęła w obronie krzywdzonych ludzi, „partia przeorała świadomość tych ludzi" (s. 42), „partia zorganizowała ich i umocniła klasową solidarność" (s. 42), partii zawdzięcza Adachowa i Zawidowski pewną rekompensatę. Wobec poniesionych strat moralnych i materialnych nic nie jest w stanie przynieść im całkowitego zadośćuczynienia. Może to być tylko „pewna rekompensata" i w tym się kryje tragizm ich losu, skreślonego mimo całego autentyzmu z pewną tendencją. Wykrywamy ją w miarę czytania opowiadań, gdy losy tych dwojga bohaterów budzą coraz żywsze zniecierpliwienie, wywołane ich bezwolnością i biernością. Bez słowa protestu, bez sprzeciwu, ze świadomością nieuniknionej klęski znoszą oni swą dolę. Bierność tę, zakrawającą na manię cierpiętnictwa, stara się autor wytłumaczyć jako pozostałość dawnych stosunków. Podkreśla to kilkakrotnie. Mówi na przykład: „Adachowa nigdy nie odznaczała się energią. Nie cechowała jej zaradność i stanowczość. Nędza dziedziczona z pokolenia na pokolenie, ciągła zależność od warunków, których stałym towarzyszem był głód, stworzyła z tej kobiety potulne i poddające się losowi stworzenie. Adachowa ani się nie buntowała, ani nawet nie żaliła na swój los. Wiedziała, że tak było zawsze i tak widocznie już musi być" (s. 20—21). Wyzysk na wsi pojmowano nadal jako „normalną ludzką chciwość", przyjmowano jako „zjawiska przyrody, których nie można uniknąć ani przewidzieć" (s. 65).

Mimo woli w trakcie czytania opowiadań rodzi się chęć zbudzenia krzywdzonych do działania, a sympatyzującą z nimi biedotę wiejską choćby tylko do protestu. Jednocześnie powstaje pytanie, czy wieki krzywdy ciążące na psychice człowieka nie budzą, prócz owej akcentowanej przez autora bierności, uczucia wręcz przeciwnego: zaciśnięcia pięści celem odwetu? Czy w latach 1946—48 nie zaszły żadne zmiany w świadomości chłopa, które by mu pozwoliły zrozumieć swą nową pozycję społeczną? Przemilczenie tych poważnych czynników psychologii społecznej i uproszczenie dodatnich postaci, tkwiące w ich biernym poddaniu się fali wydarzeń, uważam za tendencyjny i świadomy zabieg pisarski, zmierzający do krytycznego oświetlenia ujemnych stron politycznej sytuacji owych czasów. Krzywda, na jaką narażony jest chłop na wsi, cofnięcie jego rozwoju społecznego i psychicznego do czasów przedwojennych, to obraz skutków, do jakich prowadzi wroga działalność wstecznych elementów. Przez takie przedstawienie zagadnienia opowiadania Kuśmierka doskonale spełniają funkcję ostrzeżenia, skutkiem jednak pasywności bohaterów, skutkiem braku żywych przedstawicieli nowej socjalistycznej epoki stają się ponurymi obrazkami z życia wsi powojennej.

Nasuwa się pytanie: o ile ograniczenie założeń ideowych dwu pierwszych opowiadań do funkcji ostrzeżenia zadowala wymogi stawiane dzisiejszej literaturze? Czy nie wypacza ono i nie zaciemnia swym pesymizmem obrazu rzeczywistości? Spośród rozliczonych prądów składających się na szeroki nurt współczesnego życia wydobył autor jedynie — i to dość papierowo — rolę partii, przemilczając całkowicie szereg innych czynników, nie zauważając kiełkowania nowej świadomości na wsi. A wszak nie pozostałości czasów

przedwojennych, lecz zmaganie się z nimi i wyrastanie nowej psychiki człowieka jest obecnie zjawiskiem typowym. Zwężenie koncepcji ideowej opowiadań Kuśmierka sprawiło, iż nie ukazują nam one wielkości i piękna przełomu doby współczesnej, lecz niezmienne trawienie dawnych wypaczeń społecznych i psychicznych. Niedomówienia ideologiczne opowiadań Kuśmierka wynikły, być może, z jego niezdecydowania w wyborze rodzaju literackiego. Dwa pierwsze opowiadania nazywa autor niejednokrotnie reportażami, mimo że rozmiarami swymi i budową rozsadzają one ramy tego rodzaju literackiego. Kreśląc historię poprzedzającą opisywane zdarzenie, rozkładając fabułę na kilka obrazków, dając prócz wniosków myślowych również zakończenie obrazowe, sprawia autor, że reportaże nabierają cech noweli.

Prawdopodobnie gdyby autor nie usiłował zwęzić swych opowiadań do granic zamierzonego reportażu, gdyby z całą konsekwencją wprowadził strukturę nowelistyczną i rozbudował opowiadania, braki natury kompozycyjnej i ideologicznej zostałyby usunięte. Tak np. stanowczość syna Adachowej, Stanisława, jego rozsądek, pracowitość, zaradność, opieka nad młodszym rodzeństwem, jego energiczny protest przeciw uplanowanemu z góry małżeństwu kazałyby przypuszczać, że znajdzie drogi, aby odbudować własną gospodarkę i nie stanie się ofiarą wyzysku kułackiego. Gdyby opowieść o rodzinie Adachowej została rozbudowana, z pewnością uczyniłby autor ze Stacha pozytywnego bohatera powieści. Charakterystyka jego, zawarta w krótkim opowiadaniu, doskonale przygotowała materiał do tego celu i żałować należy, że nie został ten materiał wykorzystany.

Jakkolwiek wyszczególnione już braki natury ideowej odnoszą się do obu opowiadań Kuśmierka, to jednak pod względem kompozycyjnym umieściłabym wyżej *Sprawę jednego konia.* Występujące tu jednostki to ludzie żywi, przedstawieni z realistyczną jasnością. Sędzia, który wydał wyrok na Zawidowskiego zgodnie ze swoim sumieniem, bojowo nastrojony starosta w Szprotawie, usłużny urzędnik starostwa rozkładający z rezygnacją ręce ze słowami: „nic nie możemy poradzić“, burmistrz Krzepic starający się ukryć swe „posiedzenia“ z Koroną w restauracji „Odzyskanka“, czy lekarz z pasją opowiadający o nieludzkim postępku Korony, czy wreszcie sam Korona w zamszowych tyrolkach — stanowią ów świat, gdzie sprawiedliwość milknie zdławiona wobec pieniądza i interesu. Fabuła ujęta w kilka szybko przesuwających się obrazków, kryminalny posmak sprawy, detektywistyczna żyłka autora angażującego się w opisywanym zdarzeniu również i uczuciowo czyni, że *Sprawa jednego konia* stać się może interesującą lekturą także dla początkującego czytelnika.

Brak pozytywnego bohatera dwu pierwszych opowiadań starał się autor wynagrodzić w szkicu powieściowym *Pożar*, ukazując przeobrażenia wewnętrzne, zachodzące w umysłowości Stanisława Kocika.

W kilkakrotnej metamorfozie psychicznej Kocika wyróżnić możemy trzy etapy.

1. Kocik-robotnik wstępuje we Francji do Partii. O decyzji tej autor informuje wprost, bez ukazania przyczyn i sił moralnych działających na kształtowanie się psychiki polskiego emigranta.

2. Kocik-komunista, mając poza sobą rok pracy w spółdzielni produkcyjnej w Marszowicach, staje się po odwiedzinach Rębielewa dawnym gospodarskim synem. Załamanie się moralne Kocika, jego regres zaskakują. Tchnienie rodzinnej wioski, ponęta własnego domku na ojcowiźnie, potrafiły zbyt gwałtownie usunąć nawarstwienie głębszej treści psychicznej

i zbudzić drzemiącą w ukryciu rębielewską chciwość pieniądza i chłopską chciwość na morgi.

3. Kocik, gospodarujący na własnym kawałku ziemi w Rębielewie, przez porównania i fakty dochodzi do zrozumienia swego błędu-zdrady, staje się budowniczym spółdzielni w rodzinnej wiosce. Intryga Wojtyry-podpalacza ponosi klęskę.

Fakt, że ideowy rozwój bohatera został ukazany w sposób nieco karkołomny, wpływa również na spłycenie konfliktów zachodzących w duszy bohatera i z kolei sprawia, że losy jego nie przekonywają i nie wzruszają. Kocik zbyt łatwo podlega zmianom. Warunki zewnętrzne zbyt szybko wydobywają w nim na powierzchnię stare czasy. Pamiętamy, jak M. Szołochow potrafił zajrzeć do duszy bohaterów *Zoranego ugoru*, z jaką sugestywną mocą przedstawił łamanie się wewnętrzne Majdannikowa, gdy „ze łzami i krwią rozrywał pępowinę, która go łączyła z własnością, z włókami, z ojczystą działką ziemi".

Ostrożność widzenia rzeczywistości, pasja w odkrywaniu negatywów naszego powojennego życia, obok szeregu innych bezsprzecznych walorów stanowią o dużej wartości opowiadań Kuśmierka. Nie zdołał jednak autor osiągnąć pozycji prawdziwie realistycznej. Jego ostrość widzenia nie wiąże się tutaj z pełnym ukazaniem kierunkowości przemian, czarny obraz rzeczywistości wiejskiej oparty jest na źle zrozumianej typowości konfliktów i nie odzwierciedla najistotniejszych procesów przemian w naszej współczesności. Dlatego opowiadania Kuśmierka pozostają w ostatecznej ocenie reportażami o wartości dokumentarnej, o dużych zresztą walorach artystycznych, ale bez koniecznej w prawdziwie realistycznych utworach głębi poznawczej, zapewniającej im wartość trwałą.

Wita Rożek

Stefania G r o d z i e ń s k a, ROZMÓWKI. [Poznań] 1949. Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza. — PLAGI I PLAŻKI, [Warszawa] 1951. „Czytelnik". B i b l i o t e k a S z p i l e k, 16.

Ustaliło się już w naszej krytyce, że z reguły mało pisze się o twórczości satyrycznej. Od 1945 roku pojawiło się w naszej prasie literackiej zaledwie parę artykułów krytycznych z zakresu satyry, chociaż twórczość satyryczna była w tym okresie dość obfita. Ale krytyka satyryczna nie tylko była marginesem „poważnej" (jakby ta pierwsza była mniej „poważna"), ale i w tych nielicznych przejawach była albo konwencjonalna, zdobna grzecznościowymi pochwałami, albo też przedstawiała zbiór zbyt ostrych i krzywdzących sądów. Tak np. Śpiewak w artykule *O naszej prozie satyrycznej* (N o w a K u l t u r a, 1952, nr 13) pisząc o Grodzieńskiej w zawoalowany sposób zarzuca jej naturalizm: „Można by było napisać (*sc.* „właściwy utwór" tzn. porządny utwór), gdyby Grodzieńska zmieniła swoją postawę pisarską. Przecież najbardziej nawet dowcipne stenografowanie i podchwytywanie rozmów, względnie sytuacji nie wykracza poza naturalizm". Wysuwając słuszny skądinąd postulat zmiany światopoglądu czy też postawy drobnomieszczańskiej, Śpiewak poruszył jednocześnie zagadnienie naturalizmu. Moim zdaniem trudno mówić tutaj o stenografowaniu czy podchwytywaniu rozmów — w znaczeniu dosłownego ich kopiowania — gdyż właśnie Grodzieńska jest autorką silnie stylizującą swoje utwory, o czym zresztą na innym miejscu.

W wydanych dwu tomikach zgromadziła Grodzieńska cały swój dorobek pisarski — tzn. felietony czy humoreski, które począwszy od 1945 roku drukowała przeważnie w P r z e k r o j u i S z p i l k a c h. W *Rozmówkach* ugrupowano materiał we-

dług cech formalnych: tragedie w jednym akcie, rozmówki, historyjki (operujące zresztą również najczęściej, jak „rozmówki", formą dialogu, z przymieszką jednak opisu — podczas gdy pierwsze są typem „platońskich" dialogów), garść przeżyć osobistych i odczyty w Związku Stanowczych Mężatek. *Plagi i plażki* przeprowadzają uporządkowanie materiału raczej według tematyki (znamienna ewolucja!): z kolekcji naszych znajomych, z życia kulturalnego, z życia towarzyskiego, kartki „z pamiętnika uprzejmej" i osobiste. Poza tym w *Rozmówkach* wyodrębniła autorka dział pt. „Rok 45" (rozmówki „szpilkowe").

Grodzieńska zaczęła od humoresek. I zaczęła z wielkim rozmachem, gdyż z miejsca „stworzyła" typ Alicji czy też „idiotki" — indywidualnego bohatera swojej twórczości. Podkreślam to dlatego, że mało było pisarzy satyrycznych, którzy mogliby stworzyć jakąś reprezentatywną dla siebie postać czy formę (zielona gęś!). Współczesna Grodzieńskiej „noweletka" satyryczna — jak to zjadliwie określił Borowski — jest szara i jednostajna, brak jej nie tylko wyraźnego bohatera, ale i w ogóle „sensownego bohatera".

Proszę poczytać wydawane wówczas zbiorki Brzezińskiego. „Alicja" z lat 45—46 była postacią, stworzoną pod wyraźnym wpływem Magdaleny Samozwaniec. Z biegiem czasu usamodzielnia się i daje typ „idiotki" z późniejszych felietonów. Pozostał jednak po Samozwaniec mit o „wiecznej kobiecości" i skłonność do pewnego autonomizowania typu kobiecego, kiedy autorka główny nacisk położy na specyficzny typ zainteresowań kobiety. Przykładem „W filharmonii" *(Plagi i plażki)*, gdzie dwie niewiasty ze swadą dyskutujące wobec kolegi zagadnienia muzyczne („jeśli idzie o drugą część, to najbardziej dla mnie wstrząsające było dramatyczne *recitativo* przed powrotem tonacji głównej"), a po jego wyjściu mówią: „No, teraz mówmy poważnie. Nie podobało mi się marszczenie pod szyją" itd. itd. Grodzieńska nie uświadomiła sobie i czytelnikowi, że tego rodzaju „kobiecość" jest wytworem określonych warunków społecznych. Czy możemy jednak powiedzieć za Śpiewakiem, że „Grodzieńska krytykując i ośmieszając swoje Alicje nigdy nie przełamała drobnomieszczańskich pozycji" i „że tego rodzaju ośmieszenie nie jest zbyt dotkliwe nawet dla samej Alicji"?

Grodzieńska nie jest aż tak łagodna. Wręcz przeciwnie, pozbawia ona swego bohatera wszelkich wartości, pokazuje z dużą dozą ironii a nawet sarkazmu głupotę i nieprzydatność społeczną typów w rodzaju Alicji.

„...Burza rozładowała atmosferę ciężkiej głupoty, która wisiała nad miejscem, gdzie stała przed chwilą Alicja" — napisze autorka, trafnie określając (w tym trochę po balzakowsku „motylkowatym" zdaniu) cel i wartość swojej satyry. Za pozytywną cechę tych pierwszych felietonów można by uważać humorystyczne ośmieszenie wroga ustroju ludowego typu Alicji, jak również i to, że Grodzieńska podejmuje wydarzenia aktualne, żywe, współczesne: „Mela, która jest bardzo zorientowana, kupiła z nią do spółki yeny japońskie, bo mówi, że z tego wszystkiego jeszcze Japonia w przyszłości będzie górą".

Temat szabru i spekulacji, często w ówczesnej satyrze poruszany, rzadko traktowany z należytą odpowiedzialnością (Huszcza, *Łbem o ścianę*), u Grodzieńskiej znalazł ciekawe i, w przeciwieństwie do większości satyryków, nie tylko humorystyczne ujęcie.

Szabrownik jest tutaj człowiekiem pozbawionym wszelkich uczuć społecznych, tępym i uporczywym wrogiem demokracji. Za wielką zaletę kunsztu pisarskiego autorki uważać należy, że szabrownik budzi wstręt i obrzydzenie w czytelniku (np. „Warszawa—Wrocław" czy „Za Odrę hen precz" — *Rozmówki*). Jeśli nawet

Grodzieńska porusza tzw. tematy nieśmiertelne (wówczas!), np. kwestia mieszkaniowa, nie robi tego banalnie.

Kampania prowadzona przez Grodzieńską w latach 45—46 przeciwko „idiotkom" i innym zwyrodnieniom życia społecznego miała swój sens i spełniła pożyteczną na tym etapie rolę, przyczyniając się do wytępienia swoistej „Bęc-walszczyzny".

Bo co innego silne obciążenia drobnomieszczańskie, które słusznie Śpiewak zarzuca autorce, a co innego pozytywna rola, rzeczywiście przez satyrę Grodzieńskiej w tym okresie spełniona. Pamiętajmy przy sposobności, że brak było wówczas dobrej, dorównującej utworom Grodzieńskiej, prozy satyrycznej. Były tylko fatalne „noweletki", od których tak korzystnie odbijała twórczość autorki *Rozmówek*.

Później wykształca Grodzieńska własny dialog. Bohaterzy dialogu wywodzą się u niej najczęściej z kręgu drobnomieszczaństwa. Ciekawe byłoby zbadać, w jakim stopniu dialog ten zależny jest od kabaretowych dialogów humorystycznych. Zdaje się, że zależność ta istnieje. Znacznie więcej jednak powie nam niewątpliwy wpływ *Zielonej Gęsi*. Grodzieńska przejęła od Gałczyńskiego cały szereg chwytów, w których elementem najbardziej charakterystycznym jest operowanie nonsensem. W felietonie wygląda to następująco: „Ona (woła przez okno): Mój złoty, zanim wyszedłeś, daj mi pokwitowanie z gazowni. Bo nie lubisz się wracać. On (wraca i morduje ją). Ona: Mój złoty, zanim mnie zamordowałeś... (umiera)". Albo w felietonie *Kwestia o brydża:* „Ona: Po moim trupie byś poszedł: idź, idź. On (idzie po jej trupie)".

Tak więc okres ten znamionuje nawrót do niektórych, ogranych tematów burżuazyjnej operetki (zdrada małżeńska) i skłonność do przyswajania sobie dowcipu-nonsensu czy „wyrażonek" właściwych Gałczyńskiemu (ostatecznie Grodzieńska należy w tym, powiedzmy, drugim okresie do Przekroju), oraz wybitne zwężenie tematyki — (w przeciwieństwie do 45 r. spotyka się tu zadziwiająco mało tematyki aktualnej: Grodzieńska ucieka do sypialni lub do kuchni). Dołączmy do tego stylizację formalną i treściową. Na tym tle niesłuszne wydawać się może twierdzenie Śpiewaka o naturalizmie Grodzieńskiej.

Za to widać w nich wiele trafnie podpatrzonych cech życia drobnomieszczańskiego. W najlepszych utworach tego okresu spotkamy nawet niejednokrotnie zjadliwą krytykę (np. kawiarnianych snobów: „Kontakty intelektualne"). Niewątpliwie wiele z tych humoresek trzeba policzyć autorce na plus, mało kto bowiem zaczepiał wówczas snobizujących intelektualistów (w stylu *Klubu Pickwicka*). „Następnym razem pójdę nawiązywać kontakty intelektualne już na wiosnę. Mam nawet przygotowane doskonałe zdanie: no i doczekaliśmy się wiosny". Ta satyra posiada w dużej mierze wartość jako dokument stosunków panujących swego czasu w bardzo wąskim kole pewnych warstw społecznych. Posiada ją mimo faktu oczywistego, że autorka daleka jest od demaskowania klasowego oblicza tych warstw. Ale pisano wówczas takie wierszyki:

I ten gość w kącie, który nic nie gada
tylko sie uśmiecha i śwista,
ani katolik, ani marksista,
tylko rzetelny rzemieślnik.

Czy w świetle podobnego cytatu, który ma dla nas zabarwienie humorystyczne (tak bardzo jego niehumorystyczne tendencje wydają się nam pozbawione sensu), trudno zrozumieć, że Grodzieńska pomimo tylu niedociągnięć pozostanie w wielu swoich utworach wartościowym „dokumentem czasu"?

Zarzut błahości tematyki niektórych utworów zanika — że tak powiem — „w kontekście". O czym to wówczas nie

pisano! Kryzys tematyki, który z taką siłą uwydatnił się w satyrze roku 1948 (przed zjazdem satyryków), nie dotknął Grodzieńskiej, która w przeciwieństwie do innych zawsze „znalazła“ coś oryginalnego. Takich utworów, jak „Kołłątaja“, który podejmuje oklepany wątek warszawianina w Łodzi, jest mało w *Rozmówkach*. Sięgnijmy do Szpilek z tego okresu, a zobaczymy, że całe numery wypełnia się fraszkami, humoreskami, felietonami i poematami satyrycznymi na temat zmiany nazw ulic.

W *Plagach i plażkach* obserwujemy zwrot ku tematyce współczesnej. Widzimy wyraźnie, że Grodzieńska pragnie spełnić postulaty Zjazdu Satyryków. Czy jej się to w pełni udaje? Autorka podejmuje tematy nowe — to istotne. Ale dyrektor pracujący sam za wszystkich, czy zły opiniodawca utworów dramatycznych — to tematy podejmowane w tym czasie — (rok 1950/51) przez całą satyrę. U Grodzieńskiej obserwujemy spadek inwencji i zacięcia, a za to dążność do bezpośredniego moralizowania; autorka zdaje sobie zresztą z tego sprawę pisząc otwarcie morały do swoich humoresek(np. „Tragedia z babcią“: Morał — „Babcia jest bardzo stara, trudno. Ale oto pytanie: w ilu jeszcze obywatelkach drzemią resztki babci?“).

To samo odnieść można do „Rozmówki o Broniewskim“, gdzie oprócz dialogu Rudej z Platynową całość jest ckliwo-sentymentalna i „bez ducha“.

Ostatnim ciekawszym utworem były „Kartki z pamiętnika uprzejmej“, które raczej nawracają do tradycji „Roku 45“. Teraz jednak autorka cierpi na brak tematów — „Osobiste książki zażaleń“ lub drukowana ostatnio w Przekroju parodia „Łatwego kursu kierowania samochodem“ stanowią wymowny tego dowód. W utworze ostatnim nie tylko widzimy brak tematyki — ale sprawia on w ogóle wrażenie, że Grodzieńska nie wie co pisać. Poza tym doprowadzono tu do przesady ów, takie tryumfy święcący w *Rozmówkach*, charakterystyczny styl Grodzieńskiej. W „Kursie kierowania“ mamy już tylko niezamierzoną parodię tego stylu. (To samo, na marginesie, można powiedzieć o niektórych *Ezopach* Gałczyńskiego).

Dlaczego tak surowo oceniamy *Plagi i plażki*, w których przecież autorka przełamała drobnomieszczańską tematykę?

Odpowiedź jest prosta: bo sądzimy, że autorka potrafi wydobyć się z chwilowego kryzysu, że pozbędzie się banału i płycizny. Tego się po Grodzieńskiej można spodziewać.

Janusz Zabłocki

T R E Ś Ć   Z E S Z Y T U

REDAGUJĄ:
ANNA KOWALSKA TADEUSZ MIKULSKI

WYDAJE:
ZAKŁAD NARODOWY
IM. OSSOLIŃSKICH
WE WROCŁAWIU, PLAC SOLNY 11

DO NABYCIA W DOMU KSIĄŻKI

CENA EGZEMPLARZA 18 ZŁ